ÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

ОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

ES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

4 z.1 (6)

OSSOLINEUM

WYDAWNICTWA
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń
Bulletin de la Société des Sciences et des Lettres de Łódź
Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych
Przegląd Socjologiczny
Rozprawy Komisji Językowej
Biuletyn Peryglacjalny
Societatis Scientiarum Lodziensis Acta Chimica
Prace Polonistyczne
Zagadnienia Rodzajów Literackich
Odczyty

Prace Wydziału I
Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii

Prace Wydziału II
Nauk Historycznych i Społecznych

Prace Wydziału III
Nauk Matematyczno-Przyrodniczych

Prace Wydziału IV
Nauk Lekarskich

Prace z historii myśli społecznej

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM IV ZESZYT 1 (6)

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS
WYDZIAŁ I
SECTIO I

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM IV, ZESZYT 1 (6)

ŁÓDŹ 1961

ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH WE WROCŁAWIU

Redakcja:
Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski, Witold Ostrowski

Okładkę projektował Ryszard Gachowski

Wydano z zasiłku Polskiej Akademii Nauk

Wszelkie prawa zastrzeżone

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1961. Wydanie I. Nakład 800+200 egz. Obj. ark. wyd. 19.25, ark. druk. 14.75, ark. form. A1 19.62. Papier m/gł. kl. III, 70 g, 70×100 (16). Oddano do składania 15. II. 1961. Podpisano do drnku 25. VII. 1961, druk ukończono w lipcu 1961. Wrocławska Drukarnia Naukowa. — Nr zam. 61/61—T-7
Cena zł 40.—

JOHANN BARTA
Debrecen

ZUR THEORIE DER LYRISCHEN DICHTUNG

Die nachfolgenden Untersuchungen bilden das dritte Kapitel einer längeren Studie über die Theorie der lyrischen Dichtung. Der Gegenstand der vorangegangenen Kapitel ist: die allgemeine Abgrenzung der Lyrik von der epischen und dramatischen Poesie, dann eine charakterologische Analyse der Eigentümlichkeiten der lyrischen Dichterpersönlichkeit. Der vorliegende Abschnitt versucht diejenigen Grundbegriffe zu bestimmen, die uns sowohl das wissenschaftliche Verständnis wie auch die gattungs- oder typenmässige Schichtung und Gruppierung der lyrischen Gedichte ermöglichen. Die illustrierenden Beispiele bilden das wesentliche Element ähnlicher Betrachtungen; ich war bemüht, mindestens einen Teil derselben dem Vorrat der bekannten grossen europäischen Literaturen zu entnehmen. Es war aber nicht zu vermeiden, dass der erheblichere Teil der zitierten oder kurz behandelten Gedichte durch die ungarische Lyrik zur Verfügung gestellt wurde; es ist doch der Bereich, den ich am meisten kenne und der die breiteste Grundlage meiner Untersuchungen hat abgeben können.

A. DAS SUBJEKT DER LYRISCHEN DICHTUNG

Die unmittelbare Basis jeder Kunst ist der unter bestimmten geschichtlichen und gesellschaftlichen Umständen lebende Mensch; der Lyrik liegt die affektive Gestimmtheit dieses Menschen, als Subjektums, zugrunde, die sich in der gegebenen Situation entfaltet. Die erste Frage unserer Analyse eines Gedichtes richtet sich auf das Subjektum selbst: wer ist eigentlich das Subjekt des Gedichtes; wer ist der Mensch, dessen Stimme wir hören? Im Bewusstsein eines bedeutenden Teils der Leser taucht diese Frage gar nicht auf — es scheint für sie natürlich, dass das Subjekt des lyrischen Gedichtes mit der empirischen Persönlichkeit des Dichters identisch sei. Auch in literarischen Studien spukt dieser unkritische Standpunkt: „der Held

der Lyrik sei der Dichter selbst". Die Ästhetik kennt aber dieses Problem seit längerer Zeit, und will anstatt der völligen Identifizierung auch der Unterschiede gewahr werden. Die *poetica personalità* Croces bedeutet die Individualität des schaffenden Künstlers, die anders geartet ist, wie der Mensch, der sich vor unseren Augen im alltäglichen Leben bewegt. 1954 wurde eine Abhandlung des sowjetischen Literaten D. Maximow *Über den lyrischen Helden* (in der Nummer 58, Jahrg. 1954 der „Litieraturnaja Gazeta") veröffentlicht, die diese etwas in Vergessenheit geratene Frage wieder auffrischte.

Die psychologische Betrachtung der Frage überzeugt uns, dass sich die schaffende Persönlichkeit des Künstlers, also des lyrischen Dichters im Schaffensprozess selbst, in den Minuten und Stunden der Inspiration entfaltet. Das ist notwendigerweise damit verbunden, dass er sich über sein alltägliches Wesen erheben muss. Dem Schaffensprozess geht eine längere oder kürzere erlebnishafte Vorbereitung voran; es entsteht eine gewisse affektive Angeregtheit. Das im alltäglichen gegebene affektive Niveau muss sich vertiefen, es muss kernig, im ästhetischen Sinne des Wortes innerlich werden; durch die schöpferische Verschmelzung der Dichterpersönlichkeit und der Eindrücke der umgebenden Welt muss es der Absicht des Dichters und den Ansprüchen der gegebenen lyrischen Gattung gemäss, auch den tieferen Inhalt, die Tendenzen, Ideen seiner Welt in sich aufnehmen. In dieser affektiven Sättigung, die der Geburt des Werkes unmittelbar vorangeht, ist die ganze Dichterpersönlichkeit vorhanden, das erfordert aber fast immer, dass gewisse Seiten des alltäglichen Wesens des Dichters ausgeschaltet werden. Den letzten, festen Grund gibt doch wohl der reale Charakter des Dichters ab — aber der künstlerische Charakter, der sich darauf aufbaut, umfasst denselben schon nicht mehr gänzlich.

Wir müssen auch mit der bekannten Tatsache rechnen, dass die Dichterpersönlichkeit, besonders die des Lyrikers sehr schmiegsam, zu vieler Modulation und Assimilation fähig ist (das wird auch im erwähnten Aufsatz von Maximow betont); die Wandlungsfähigkeit der Haltung und Stimmung kann nicht in eine einzige Formel eingedrängt werden. Deutsche Literarhistoriker weisen darauf hin: welch ein Unsinn wäre es, den g a n z e n Goethe aus dem *Werther* zu entfalten; wie überraschend ist demgegenüber die Vielfältigkeit des fast zu derselben Zeit entstandenen *Götz* oder der gleichzeitigen lyrischen Schöpfungen. Ist der Shakespeare der Sonette mit dem der Dramen, der Shakespeare *Hamlets* mit dem des *Sommernachtstraumes* identisch?

Wenn auch nicht in prinzipieller — so doch in praktischer Hinsicht hat auch die ungarische Literaturwissenschaft mit demselben

Problem zu ringen. Die Monographie von Dezső Tóth über unseren Vörösmarty gelangt zur Einsicht, dass „was Vörösmarty in seinen lyrischen Gedichten aus seinem eigenen Wesen erschliesst, ein in gewissem Sinne schon für die Gemeinschaft vorbereitetes, in gewisse pflichtmässige poetische Haltung erhobenes, *a priori* stilisiertes »Ich« darstelle", dass „der Mensch, der das alltägliche Leben führt, nicht mit dem Dichter identisch sei, der eine Gemeinschaftsfunktion in seinem poetischen Wesen ... mit einem gewissen Verzicht auf sein eigenes Wesen erfülle" ... dass „die Dichtkunst für ihn in gewissem Sinne immer soviel bedeutete: zu anderen oder anstatt anderer zu sprechen". Das ewige Gegenbeispiel bietet natürlich Petőfi, in dem sich das empirische und das schaffende „Ich" in beispielloser Nähe zueinander befindet. Eine völlige Identität nimmt man hier meistens aus dem Grunde an, weil man der alltäglichen Persönlichkeit Petőfis wahrhaftig keine Rechnung trägt.

Grosse Beispiele der möglichst grossen Annäherung des poetischen und des realen Wesens der Dichter gibt es in der Weltliteratur: Burns, Heine, Musset, Béranger.

Die Stilisierung des alltäglichen Wesens eines Dichters zum poetischen „Ich" kann die individuelle Leistung einer grossen lyrischen Persönlichkeit sein. Der Dichter sucht nach einem Gefühlsniveau, von wo aus er die erwünschte Beziehung zu seinem Publikum, zu seiner Klasse findet. Es ist möglich, dass dieses Streben gerade der Entfernung vom Publikum, der Selbstisolierung oder der prophetischen Erhabenheit zugute kommt: er will absichtlich zu wenigen sprechen, wie George, Hofmannsthal oder Mallarmé. Die Rede an die Gemeinschaft oder im Namen der Gemeinschaft — je tieferen moralischen Inhalt diese Gemeinschaft in sich trägt — zwingt auch den Sänger, sich selbst in diese moralisch-ideale Sphäre zu erheben, woraus die majestätische Intonation der grossen gemeinschaftlichen Odendichter, z. B. Klopstocks und Hölderlins, entspringt.

Andererseits kann diese Art der Stilisierung die Eigenart eines Zeitalters oder einer literarischen Richtung bilden. Die literarischen Richtungen, die starke Form- und Gattungstraditionen hüten, gestalten auch die grösseren Dichterpersönlichkeiten nach ihren Gesetzen: so halten z. B. die humanistische, bukolische, anakreontische Tradition, der Rokokoklassizismus auch den jungen Goethe eine Zeit in ihrem Bannkreis. Die Dichter, die bestrebt sind, die Lyrik aus den Quellen der Volkspoesie zu erneuern, eignen die Züge eines naiv-unmittelbaren lyrischen Subjekts an. Korff spricht (*Geist der Goethezeit,* B. I, S. 180 und B. IV, S. 200) von der „rollenmässigen" volkstümlichen Lyrik des Hainbundes.

Es scheint also die Tatsache eine allgemeine Gültigkeit zu besitzen, dass die mehr oder weniger „transponierte" Persönlichkeit des Lyrikers im Schaffen einen Ausdruck findet. Die Frage liegt an der Hand: wie weit kann und darf man hinter das „künstlerische »Ich«" des schaffenden Künstlers blicken?

Beachtenswert und triftig ist der Protest der Literaten, die meinen, dass man nur mit dem künstlerischen Wesen des Künstlers zu rechnen hat, und dass uns nur soweit die Persönlichkeit des Lyrikers interessieren soll, wie weit sie in ihren Werken aufgeht. Die Neugierde und Sensationshascherei der bürgerlichen Journalisten und der Verfasser von biographischen Romanen, mit der sie die menschlichen Schwächen und die alltäglichen Irrungen der grossen Dichter blosslegen, wirkt wahrhaft beunruhigend. Soll die ernste Wissenschaft sich in Indiskretion hinreissen lassen, wogegen z. B. unser Babits so entschlossen Einspruch erhob? Die abweisende Antwort kann leicht ausgesprochen werden, aber der Tatbestand hat auch eine andere Seite. Die Missbilligung der Wissenschaft gilt der vulgarisierenden Praxis, die wohl gänzlich nicht auszurotten ist, welche das künstlerische „Ich" des Dichters mit seinem realen oder alltäglichen Wesen identifiziert. Man modelliert ja gern Marmorbüsten aus den grossen Persönlichkeiten, besonders zum Gebrauch des Unterrichts; es erregt aber eine gemischte und problematische Wirkung, wenn man aus näherem Blick die Statuen in Pantoffeln und im Schlafhemd zum Sehen bekommt.

Das Problem des lyrischen Subjekts führt uns zu der poetischen Kategorie der Rollenlyrik. Auch hier wird eigentlich die Persönlichkeit transponiert, aber die Stilisierung, die Transponierung erreicht eine höhere Stufe; der Dichter lebt sich bewusst in eine fremde, für ihn menschlich und künstlerisch bedeutende Persönlichkeit oder in eine menschliche Haltung ein; er setzt eine halb durchsichtige Maske an.

Gleichfalls gibt uns das lyrische Subjekt den Anhaltspunkt zu einer sehr wichtigen geschichtlichen und poetischen Unterscheidung. Von dem Gesichtspunkte des Subjekts, des Sprechers oder des Sängers aus gibt es natürlich eine individuelle und eine gemeinschaftliche Lyrik. Die Gemeinschaft ist das Subjekt zahlreicher Kunstgattungen der Poesie — entweder so, dass das Bewusstsein eines individuellen Verfassers schon verlorenging, oder so, dass sich der bekannte Dichter in die Bewusstseinslage der Gemeinschaft versetzt hatte.

Die modernen lyrischen Richtungen verdienen eine besondere Beachtung aus dem Gesichtspunkt des lyrischen Subjekts. Als ihr gemeinsamer Zug gilt, dass sie als Reaktion gegen den Ästhetismus

entstanden sind; die Dichter werfen die zeremoniellen Kulturzüge ihres lyrischen Wesens ab, die z. B. bei einem Teil der Anhänger unserer Zeitschrift „Nyugat" vorherrschten. Aber was folgt, weist einen ziemlich heterogenen Charakter auf. Manchmal wird ein kollektives „Ich" gegeben, so z. B. in den Chor-Dichtungen der Unanimisten und Expressionisten; manchmal wird das von der Hemmung des höheren Bewusstseins befreite Traumwesen des Dichters geboten, wie in den freien Assoziationen der Surrealisten; eine Zeit ist auch der Kult eines urwüchsigen, unmittelbaren, natürlichen „Ich" in Mode. Die brüderliche Haltung der menschlich-unmittelbaren Ansprache entsteht aus ihm bei unserem Kassák und Attila József, bei den frühen Expressionisten, in etwas gekünstelter und rhetorischer Variante bei Werfel (*An den Leser,* und vieles andere). Andererseits bringen die extremen Varianten der modernen Lyrik auch die neueren Formen der Unpersönlichkeit, wahrhaft der Subjektlosigkeit hervor. Die persönliche Ergriffenheit und Leidenschaft wollte schon Edgar Poe aus der Lyrik verbannen; mit ihm beginnt der Prozess, der bei den modernisierenden Dichtern des XX. Jahrhunderts schliesslich und endlich beim Verschwinden des lyrischen Subjekts, bei der „Dehumanisierung" der Lyrik — parallel mit der oft erwähnten „Dehumanisierung" der bildenden Künste angelangt ist. Eine solche Lyrik verzichtet vom vornherein darauf, als persönliches Bekenntnis oder als biographische Angabe zu gelten.

B. DIE HAUPTFUNKTIONEN DER LYRISCHEN DICHTUNG

Von der Grundfunktion der Lyrik herrschen gewisse ziemlich alte Überzeugungen im literarischen Bewusstsein. Jakob Grimm stellt in einer Diskussion über das Thema der Volkspoesie und der Kunstdichtung mit dem Volksliedersammler Arnim im Jahre 1811 fest: „Die Poesie ist das, was rein aus dem Gemüt ins Wort kommt; entspringt also immerfort aus natürlichen Trieb und angeborenem Vermögen diesen zu fassen". Während der Diskussion verteidigt Grimm das romantische Ideal der „Naturpoesie", die von sich selbst entsteht; es ist zu verstehen, dass die wahre Lyrik für ihn gleichfalls von sich selbst, natürlich entsteht, und dass sie mit dem Prozess identisch ist, in dem das Gemüt rein und natürlich ins Wort kommt. Die Lyrik gilt als die unmittelbare, natürliche Äusserung der Affektivität, des Gemüts: dieses poetisch-ästhetische Ideal ist in der Feststellung Grimms inbegriffen. Viel später, aber fast im gleichen Sinne, äussert sich der Romanist Klemperer über die Lyrik des Verlaine. Es handelt sich um die Verse, die Verlaine nach seiner Bekehrung schrieb. „Die Verse, die

er damals dichtete, gehören zum Reinsten, was Frankreich an reinen Herzensergiessungen, an Lyrik der eigentlichsten, unvermischten Art hervorgebracht hat". Also die Herzensergiessungen bilden die wahrhaftige Lyrik; andere modernen Poetiker sagen auch so etwas. Auch für den Schweizer Staiger besteht die Lyrik vor allem aus reiner, augenblicklicher Innerlichkeit, seinem Wortgebrauche nach aus der „Erinnerung", nach Wolfgang Kaysers Korrektur: aus der Verinnerung.

Aus den mannigfaltigen Äusserungen der Gelehrten und Dichter, sowie auch aus unseren Lese-Erlebnissen kann soviel abgeklärt werden, dass der „Ausdruck", die Expression der Gefühle und des Seeleninhalts als grundlegende Funktion der lyrischen Dichtung gilt, deren Unmittelbarkeit bzw. Mittelbarkeit eine besondere Frage bildet. (Bei epischen Werken spricht man von darstellender und wirklichkeitserschliessender Funktion.) „Ausdruck" als künstlerisches Verfahren soll natürlich als eine besondere, charakteristisch lyrische Variante der Widerspiegelung der Wirklichkeit angesehen werden, deren Grund und Gebiet die Bewusstseinswelt der Dichterpersönlichkeit und seine Erlebnisfluktuation ausmachen; in der Weise der Spiegelung kommen aber die indirekten Mittel stark zur Geltung. Nicht nur die direkt darstellenden, bildhaften Anschauungselemente spiegeln den lyrischen Charakter und die Erlebniswelt des Dichters wider, sondern auch die mit der Gestimmtheit und Innerlichkeit des Dichters durchtränkten Form- und Konstruktionselemente (Klang, Rhythmus, Strophenbau u.a.). Der sprachliche Ausdruck wird „transparent"; oft verrät der Rhythmus die eingeschmolzene Stimmung; der Aufbau des Gedichtes, die besondere Verknüpfung der Bilder, die Assoziationen können eine ähnliche Rolle spielen. Die dichterische, im allgemeinen die künstlerische Begabung kann den Zauber vollführen, ihre innere Welt dank ihrer sprachschaffenden und symbolbildenden Kraft darzustellen.

Man soll aber auch die Stimmen nicht unbeachtet lassen, die eine der obigen Feststellung entgegengesetzte Meinung vertreten. Die vorangegangenen Ausführungen können für einen bedeutenden Teil der neuen ungarischen Lyrik, für die Lyrik des jungen Goethe, für die romantische Lyrik gelten — viel weniger sind sie verwendbar z. B. bei der Lyrik des Barocks, die ein erhöhtes Mass von Rationalität und Objektivität mit geringerem, oft ganz fehlendem Anspruch auf Erlebnisausdruck verbindet. Auch die künstlerische Virtuosität kann die Oberhand gewinnen, die an der Neuformung des in der Gemeinschaft lebenden, bekannten und gewohnten Stoffes ihre Löwenklauen ausprobiert. Also auch in der Lyrik erhebt die sogenannte formende, ge-

staltende Funktion ihre Ansprüche — die Bestrebung ist auf die künstlerische Gestaltung der Erlebnisse oder der überlieferten Stoffe gerichtet. Doch handelt es sich diesmal nicht um eine spezifisch lyrische Funktion: das formende Prinzip ist für das ganze Gebiet der Literatur gültig; demgegenüber ist es zu bedenken, dass Müller-Freienfels in seinem Büchlein über die Dichtkunst, das etwa vor einem halben Jahrhundert erschien, das grosse Reich der Poesie in ästhetischer Hinsicht in die zwei grossen Varianten der Ausdrucks- und der Gestaltungsdichtung einteilt.

Diese Unterscheidung, die in der weiteren Forschung der Grundfunktionen der Lyrik eine grosse Hilfe leisten kann, hat alte geschichtliche Wurzeln. Hören wir eine Äusserung aus dem Gedankenkreis des deutschen Neuklassizismus an! Schillers bekannte Rezension über Bürgers Gedichte, die auch auf die Kritiken unseres Kölcsey wirkte, warnt den Dichter: „ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen". Jawohl, der Dichter soll aus dem eigenen Erlebnis dichten, aber niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affektes, sondern aus der sanften und fernenden Erinnerung. Die Mahnung ist an den sog. Sturm und Drang gerichtet, den auch Schiller selbst kaum überstanden hatte, und der eine andere Auffassung von der Dichtkunst hatte: die Lyrik galt für ihn nicht als der in der Gestaltung ausgewogene Ausdruck des Erlebnisses, sondern als eine spontane, gewaltige, das Publikum nicht beachtende, monologische Ausströmung, fast eine Entladung der Gefühle und der Innerlichkeit. Auch diese Auffassung besitzt eine relative Berechtigung, und nicht nur vom Sturm und Drang wird das einzige Beispiel dafür in der Geschichte der Lyrik geboten. Die Angeregtheit der Gefühle, der Leidenschaft kann so stark sein, dass sie mit einem Minimum der Gestaltung ausbricht.

Als Zeichen der Gefühlsentladung können die oft erwähnte Auflösung der Form, die Ausrufe, die Interjektionen, die sprachliche Reduktion des Expressionismus: Plakatzeilen, das gewaltsame Zusammendrängen der Sätze gelten, das so weit gehen kann, dass ein einziges Wort mit grosser Ausdrucksfähigkeit anstatt des ganzen Satzes dastehen kann. Im extremen Fall ist das Gedicht nicht mehr der Ausdruck, sondern nur ein Symptom des Menschen, der sich im Gefühlszustand befindet. Eine Losung der expressionistischen Dichter lautet eben der „Schrei"; dieser sei eben als die wahrhaftige poetische Rede anzusehen. In G. Hauptmanns expressionistisch gefärbtem Drama *Der weisse Heiland* hören wir: „Worte sind verwirrte Sprache. Schrei ist Klarheit, Schrei ist Wahrheit! wahre Lust und wahre Pein!" Die Reduktion der poetischen Rede auf Ausrufe, Einwort-Sätze wird vom

frühen Expressionismus auch verwirklicht; bei den Deutschen von August Stramm, vom jungen Gottfried Benn und bei uns von Kassák. Die Gefühlsentladung kann natürlich auch poetisches Programm sein, kann ihre Virtuosen, sogar ihre Hochstapler haben, bei denen die Spontaneität nur affektiert wird. Die Neigung zur formlösenden Inspiriertheit ist bei Vörösmarty unter unseren Dichtern vorhanden; bei den Deutschen finden wir sie in den dithyrambischen Hymnen des jungen Goethe (*Ganymed, An Schwager Kronos*). Weil die spontane Gefühlsentladung schon an der Grenze der Kunst steht, würde ich sie nicht unter den grundlegenden Funktionen der Lyrik aufzählen; lieber sage ich: in gewissen Zeitaltern kann die Ausdrucksfunktion der Lyrik in der Hand einzelner Dichterpersönlichkeiten stark in die Richtung der Gefühlsentladung verschoben werden. Es handelt sich also mehr um eine Modulation derselben Funktion.

„Von Seele zu Seele" wird der letzte Band der Gedichte Árpád Tóths betitelt. Jedes wahre Kunstwerk hinterlegt diesen Weg von Seele zu Seele, aber das lyrische Gedicht vielleicht am leichtesten, diese vielleicht unmittelbarste künstlerische Form der menschlichen Ansprache. Auch die Lyrik nimmt also Anteil an der allgemeinen menschenbildenden Funktion der Kunst, auch wenn der Dichter nicht bewusst darauf hinzielt.

Natürlich kennen auch die Dichter die Suggestion, die vom echten Kunstwerk ausstrahlt: „Du sollst dein Leben ändern" (Rilke). In den grossen humanistischen Zeitaltern der europäischen Literaturen wird diese Bestrebung bewusst: ein gewisses Humanitätsideal lebt im schaffenden Künstler, das der Leser selbst erleben, an welchem er sich bereichern soll, wodurch er an der Läuterung seiner rohen Individualität zu arbeiten hat. So soll es dem Leser der „humanistischen Bildungslyrik" des reifen Goethe und Schiller ergehen.

Was nun die Beziehung der Dichtkunst zu der Tat betrifft, kann das Kunstwerk in einer konkreten Lebenslage ganz unabhängig von der Absicht des schaffenden Künstlers eine konkrete Aktion veranlassen (denken wir an die jungen Leute, die unter dem Einfluss des *Werther* Selbstmord begingen). Aber der lyrische Dichter kann sich tendenziös und prinzipsgemäss zum Ziel setzen, sein Publikum, seine Mitmenschen zur Stellungnahme, zur Aktion zu veranlassen und ihren Willen zu beeinflussen. Da entsteht die agitative Dichtung, da sprechen wir von der agitativen Funktion der Lyrik, die besonders in den Zeiten zur Herrschaft gelangt, in denen gesellschaftliche Revolutionen vorbereitet oder ausgelöst werden; grosse revolutionäre Dichter schaffen Meisterstücke der agitativen Lyrik. Ein Zeichen der agitativen Funktion ist es, wenn ein grosser Dichter seine Gedichte mit Soldaten,

Kämpfern vergleicht: Petőfi: *Rongyos vitézek* (*Helden in Lumpen*), Ady: *Az elbocsátott légió* (*Die entlassene Legion*). Attila József ermuntert sein Gedicht: es soll ein Klassenkämpfer werden; auch Majakowski: (*Aus voller Kehle*) nennt sich einen Agitator; seine Verszeilen marschieren in langen Kolonnen, sie sind ein tapferes Heer, bewaffnet vom Scheitel bis zur Sohle.

Grácia Kerényi (*Einige Worte über die agitative Lyrik*, „Filológiai Közlöny" („Zeitschrift für Philologie"), 1956) zitiert eine Äusserung über die revolutionäre französische Armee: „Was man von den Liedern des Tyrtaios sagt, ... dessen Liedersammlung *Embateria* als Gesangbuch der spartanischen Kämpfer benutzt wurde, bewährte sich, als wir Nachrichten davon hörten, wie viel Siege unsere Truppen mit der *Marseillaise* errungen hatten". Als Petőfi der Regierung sein Gedicht *Csatadal* (*Kampflied*) anbietet, erwähnt er einen General der französischen Revolution, der das Konvent entweder um neue Truppenverstärkungen oder um eine neue Ausgabe der *Marseillaise* bat. Ein lehrreiches Beispiel für die Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Verhältnissen bietet die Ode von Eminescu *An die liederliche Jugend*. Die agitative Leidenschaft des Dichters erwacht in einer Zeit, als die gesellschaftlichen Kräfte der Erneuerung noch nicht vorhanden sind; daher kommt es, dass sich das Gedicht aus einer gewissen traurigen Resignation zu der tadelnden, aneifernden Haltung erhebt, um nach einem grossen Aufflammen ebendaselbst zurückzusinken: „Meine Stimme heult vergebens, nur das Echo ist die Antwort".

Professor Krajewski dokumentiert in seiner Abhandlung über Majakowski, dass durch die agitative Funktion auch die Formelemente des Gedichtes im weiteren Sinne beeinflusst werden. In der Lyrik Majakowskis werden alte Kunstgattungen erneuert und neue Kunstgattungen geschaffen: Märsche, Heeresbefehle; das Gedicht steht stark zum Deklamieren da, sein Rhythmus ist nicht melodisch, sondern akzentuierend, die Reime sind rein, der Wortschatz steht kaum über dem alltäglichen Sprachgebrauch. Den Kreis der charakteristischen Kennzeichen könnten wir noch erweitern, wenn wir die freiheitskämpferischen Gedichte Petőfis und Aranys in unsere Untersuchung einbeziehen würden. Werbelieder, Märsche, Kampflieder erklingen, die Formen, der Wortschatz und die Bilder der Volkspoesie nehmen die Gedichte auf ihre Schwingen.

Die grundlegenden Funktionen der Lyrik sollen also die folgenden Pole darstellen, die die Typisierung erleichtern wollen, aber nicht als steife Kategorien aufzufassen sind:

a) Gefühlsausdruck, Erlebnismitteilung → Gefühlsentladung; Klärung und Formung des Erlebnisses;

b) Erlebnismitteilung → gefühlsmässige Einwirkung und Bereicherung, Menschenformung → Appell, Agitation.

Ich führe einige Fälle an, ohne auf sie besonders einzugehen, in denen der Dichter die darstellende Funktion der Epik oder die vergegenwärtigende Funktion des Dramas sozusagen durchlyrisiert. Hier handelt es sich schon für die Poetik um die Mischung der Kunstgattungen. Die romantische Periode der Weltliteratur schuf besonders zahlreiche Varianten der lyrischen Epik und Dramatik (Byron, Puschkin, Vörösmarty); ein Umlyrisieren der epischen Mitteilung ist auch in der modernen prosaischen Epik keine Seltenheit.

Was nun die poetischen Typen der Lyrik betrifft, können wir an Hand der Funktion die zwei grossen Typen erfassen: die sogenannte Bekenntnislyrik, für die die Selbstenthüllung der strömende Ausdruck der Innenwelt wichtig ist, und die sogenannte Werklyrik, in welcher die formende, gestaltende Tendenz vorherrscht.

C. DIE LYRISCHE SITUATION

Das lyrische Gedicht kommt, wie jedes Kunstwerk, im konkreten Leben des schaffenden Künstlers, in einer gegebenen gesellschaftlichen Lage und Umgebung, unter den Lebensverhältnissen, Arbeiten, Kämpfen, persönlichen Beziehungen des Alltags, im Wirkungsraum der herrschenden überpersonalen Kräfte zustande.

Der Dichter steht in einer Biegung des Theissufers den Karpathen gegenüber, oder er sieht seine Heimat wieder, wie es bei unserem Petőfi vorkommt (das Wiedersehen der jugendlichen Landschaft ist eine bekannte lyrische Situation, z. B. Mörike: *Besuch in Urach*), er schaukelt sich auf dem Genfer See mit einer Liebeserinnerung in seinem Herzen, wie Lamartine (*Le Lac*), er betrachtet die vor ihm weit erschlossene Meereslandschaft aus dem Turm des Schlosses, wie Droste-Hülshoff (*Am Turme*), er trauert in seinem Zimmer verschlossen in einer Winternacht, wie Poe (*The Raven*). Korff betont (B. I, S. 186), dass der junge Goethe zur Grundsituation zahlreicher Gedichte die Wanderung in einer engeren oder weiteren, konkreten oder symbolischen Variante nimmt (*Wanderers Sturmlied, Der Wanderer, Pilgers Morgenlied* u. a.). Der Lyriker des XX. Jahrhunderts besucht eine Proletarierfamilie, oder er macht einen Spaziergang im Bereiche der Fabriken und der Wohnsiedlungen „am Rande der Stadt" — wie unser Attila József. Und so könnte man eine lange Reihe der Beispiele anführen.

Es scheint so, als ob wir über die Lebensumstände sprächen, unter denen das Erlebnis entstand und das Gedicht sich entfaltete. Das führt

aber auf einen falschen Weg; es sieht so aus, als ob wir vom lyrischen Gedicht die unmittelbare Widerspiegelung der konkreten Angaben und Momente seiner Entstehung erwarten würden. Das eigentliche Problem entfaltet sich nicht auf der Ebene des Lebens, sondern auf der des Kunstwerkes; man könnte es folgendermassen bezeichnen: wie ist der Horizont, der vom Dichter aus den Momenten seines Erlebens, aus den äusseren und inneren inspirierenden, erlebnisauslösenden Faktoren — im Gedicht selbst geschaffen wird? Verbleibt er in der absoluten Einsamkeit nur für sich allein seufzend und singend, richtet er sich auf andere Personen; gehört das Vorhandensein einer kleineren oder grösseren menschlichen Gemeinschaft, einer Landschaft, eines Gegenstandes zu seiner Stimme? Diese Situationselemente brauchen nicht der „Wirklichkeit" zu entstammen, oder eine faktenmässige Glaubwürdigkeit zu haben. Hier kann man, natürlich auf einem höheren Niveau, die Kategorien der alten Literaturforscher anwenden, die die Lyrik nach ihrem „Gegenstand", z. B. in Liebes-, Vaterlands- und Familiendichtung, zerteilten. Dies bekommt einen Sinn, wenn wir nicht von dem Gegenstand, sondern dem Horizont des Erlebnisses im Gedicht, der lyrischen Situation ausgehen. Die Psychologie und die alltägliche Erfahrung zeigen, dass sich unsere Gefühle nicht im luftleeren Raum bewegen; sie sind an irgendeinen räumlichen und zeitlichen Horizont, an irgendeine Welt gebunden. Das gilt natürlich auch für den Ausdruck der Gefühle in den Gedichten.

Also: die lyrische Situation besteht aus den persönlichen und objektiven Momenten und Beziehungen, ideellen und gemeinschaftlichen Faktoren, unter denen die affektive Gestimmtheit des Gedichtes lebt und sich bewegt; die Situation ist das Lebensmedium des Menschen, der sich im lyrischen Zustand befindet, wie es sich im Gedicht selbst zeigt. Es ist etwas einmaliges, etwas individuelles, das zahlreiche Varianten aufweist, aber aus allgemeiner Perspektive können wir mit Wiederholungen und Verwandtschaften rechnen. Die Person des Dichters, das lyrische Subjekt, befindet sich samt seinen individuellen Eigenheiten in der gegebenen Situation; die lyrische Situation wird aus der Lebenslage oder aus der Wiederholung der Lebenssituationen ausgebaut, sie wird zum Erlebnis je nach dem, wie die Dichterpersönlichkeit auf die gegebenen Eindrücke und Tatsachen des realen Lebens reagiert. Da es sich hier um konkrete, lebendige, lebensnahe Erscheinungen handelt, fühle ich die Situationselemente des lyrischen Gedichtes nicht so fest, wie das Situationssystem der dramatischen und epischen Werke beschaffen ist; es kann sich innerhalb des gegebenen Gedichtes ändern, verwandeln, mit immer neuen Zügen in den Vordergrund treten. Petőfi (im Gedicht: *An den Brief meiner Geliebten*) wird

durch das Erlebnis der Liebe, durch die hochgewertete Persönlichkeit eines auch geistig ebenbürtigen Partners veranlasst, mit sich selbst, mit seinem Leben und mit seinen Zielen auf entscheidende und entschlossene Weise abzurechnen; den Appell der Liebe kann er nur mit dem Aufzeigen aller Werte seines vollen Wesens würdig beantworten. Die Folge davon ist die ständige Erweiterung des Horizonts der lyrischen Situation; aus der konkreten Lage des Brieflesens entwickelt sich die grosse epische Perspektive: Rückblick auf sein gärendes, romantisches Zeitalter; Lebensabschnitte und Lebenslagen, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart entfalten sich vor uns. Gleichfalls vertieft sich auch der ideelle Horizont des Gedichtes: die dahinströmenden Leidenschaften gewinnen immer mehr an normativem Gewicht — erst in den letzten Zeilen schliesst sich die Perspektive zu einer naiv-innerlichen Idylle zusammen.

Der Dialog Shelleys mit dem Westwind findet im Gesichtskreis der Erdteile und Meere, der Vergangenheit und Zukunft statt, ein gewaltiges Lebensgefühl sucht die Einigung mit der Natur, erweitert sich und schliesst sich zusammen, lässt immer neue Momente der riesigen Landschaft aufblinken: der Kosmos wird zum Raum der Dichterseele.

Es wäre eine offenbar kühne und schliesslich und endlich unnützliche Unternehmung, Millionen von lyrischen Situationen und Situationsmöglichkeiten in ein System einzuschachteln. Aber es kommt der wissenschaftlichen Besinnung doch zugute, wenn wir auf hervorragende grosse Typen, auf Grenzfälle, die im polaren Gegensatz zueinander stehen, hinweisen und einige von den kleineren Varianten auch erkennen und bestimmen. Als erste Antithese ergibt sich das Vorhandensein einer mehr geschlossenen, einheitlichen, zusammenhängenden S i t u a t i o n im Gedicht — oder die sog. E r l e b n i s i s o l i e r u n g, die den Gefühlsprozess fast in einem situationslosen Raum abspielen lässt.

Man könnte zahlreiche Beispiele für die Grundsituation mit e p i s c h e m Charakter, hauptsächlich aus der Lyrik des XIX. Jahrhunderts anführen. Lenau fährt mit seinem Wagen durch die Heide, wo er den drei Zigeunern (*Die drei Zigeuner*) begegnet; er horcht in einer schlaflosen Nacht auf den Bach und den Mond, und als er das Posthorn hört, wird er von Erinnerungen überrannt (*Das Posthorn*). Ein fast musterhaftes Idealbild der Erlebnisisolation bietet George im Gedicht: *Dies Leid und diese Last...* Wir sollen nicht missverstehen: der Begriff der „Situation" bedeutet nicht soviel, dass man aus dem Gedicht auf den konkreten Lebenslauf oder eben auf den Tag des Dichters folgern könnte, an dem das Gedicht zu Papier gebracht wurde; wichtig ist nur das Vorhandensein und die Art und Weise der Situationselemente. So sehen

wir die einzelnen Varianten des Modernismus klarer, auch der Schlüssel ihres neuen und esoterischen Charakters liegt in der Sprengung, Beseitigung und alogischen Behandlung der Situationselemente. Es ist nicht schwer, Beispiele von Mallarmé bis Kassák und Sándor Weöres zu finden. Die Meinung ist nicht völlig unbegründet, unsere gesamte Lyrik vor dem impressionistischen Zeitalter habe hauptsächlich einen epischen Charakter. Diese Lyrik richtet sich oft nach einem überlieferten Schema: eine epische oder gegenständliche, im allgemeinen empirische Grundsituation, die einen Gefühlsprozess anregt, und die langsam von diesem Gefühl durchtränkt, schliesslich und endlich in ihm aufgelöst wird.

Als weitere Antithesen ergeben sich folgende Situationsmöglichkeiten:
einfach und kompliziert,
intimer und entfernter,
natürlich und gekünstelt,
klar und angedeutet,
konkret individuell und allgemein abstrakt.

Hier sprechen die Bezeichnungen für sich selbst; höchstens werden sie durch Beispiele noch mehr beleuchtet. Wenn aber die Situation mehr auf das lyrische Subjekt selbst bezogen wird, das doch inmitten dieser Situation gedacht wird, ergeben sich als weitere grundlegende Möglichkeiten: die monologische und dialogische Situation. Diese Unterscheidung steht im Einklang mit den Ergebnissen der Sprachpsychologie: dort wird nämlich von monologischer und dialogischer Sprachfunktion gesprochen. Lehrreich sind aus diesem Gesichtspunkt die überlieferten lyrischen Kategorien: das ursprüngliche, echte Lied stellt mit seiner „psychischen Einsamkeit" einen typischen lyrischen Monolog dar; die Hymne und die Ode als Arten des sog. „lyrischen Ansprechens" setzen ein überpersönliches Wesen oder eine grosse Persönlichkeit voraus, dem gegenüberstehend die Affektivität des Dichters angeregt wird. (Das Ansprechen mag natürlich auch fiktiv sein — als eine uralte lyrische Situation gilt die Selbstanrede, die Selbstbetrachtung, das fiktive Gespräch zu sich, z. B. bei Heine; eine besonders stark dramatische Variante des Selbstansprechens finden wir im Gedicht *Das Spiegelbild* von Droste-Hülshoff.)

Der lyrische Charakter eines Gedichtes wird auch dadurch entscheidend bestimmt, ob die lyrische Persönlichkeit harmonisch mitten in der Situation steht, oder ein Antagonismus, Konflikt, Gegensatz zwischen dem schaffenden „Ich" und den Situationselementen besteht. Das Lied scheint mehr der Harmonie zu entspringen; demgegenüber entfesselt Petőfi die Energien seiner Oden, seiner prophetischen Verwünschungen und Aufforderungen, indem er sich gegen

vorgestellte, fingierte Gegner in Gefechtslage setzt. Das Lebenselement des Gedichtes *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts,* in dem er sein berühmtes Programm ankündigt, wird eben von dieser pathetischen Gegenüberstellung, Spannung und Hemmung gebildet, an der die Leidenschaft in den starken Wellen des Verbots, der Forderung und Ermunterung noch höher schlagen kann. Den Schlussakkord kann die Auflösung des affektiven Konfliktes bilden, wie hier in den letzten vier Zeilen des Gedichtes. Petőfi bevorzugt auch sonst in seinen nicht-liedhaften Gedichten die Polarisierung der Situation, den Antagonismus, im Dienste der Entfaltung des Gefühls; von den vielen Beispielen soll das Gedicht *Was ist die Liebe*? erwähnt werden.

Wir führen noch einige Beispiele an, zur Klärung der Frage, was die lyrische Situation sei. Scheinbar richtet sich Eichendorff nach dem traditionellen Schema im Gedicht *Der alte Garten.* Aber das Gedicht ist trotz der wirklichen Umgebungselemente in eine unklare Situation eingebettet; wir bewegen uns an der Grenze der Wirklichkeit und des Traums; der Monolog des Dichters findet im Garten der Erinnerungen statt. In Heyms Gedicht *Der Krieg* werden die Schrecken des Krieges zu einer apokalyptisch-mythischen Vision erweitert; die Situation ist scharf konkret, aber sie trägt doch die gespensterhaften Kennzeichen des Jenseits. Ein Beispiel der ungewohnten, dunklen, gekünstelten Situationsbildung in der modernen Lyrik bietet Loerke im Gedicht *Der Silberdistelwald.* Man spürt die Transparenz, ohne sie auf klare Begriffe bringen zu können.

Für die vielseitige Situation finden wir zahlreiche Beispiele u. a. unter den Landschaftsstimmung-Gedichten Georges. (Ich denke vor allem an den ersten grossen Zyklus des Bandes *Das Jahr der Seele*). Der lyrische Inhalt der Gedichte ergibt sich aus einer doppelten Beziehung: der Dichter wandelt nicht allein in der vom Herbst zum Winter wendenden Natur, sondern mit einem Liebespartner, deren Anwesenheit aus den Anreden zu ahnen ist; der persönliche Bezug tönt in die Färbung der Landschaft ein. In dem berühmten Anfangsgedicht (*Komm in den totgesagten Park*) wird die prächtige Herbstlandschaft, deren Elemente das Gedicht füllen, nicht für sich selbst dargestellt, sondern der anwesenden, aber nur aus den Anreden bekannten, verliebten Frau zuliebe; die Stimmung strömt der geliebten Frau zu, und diese Strömung streut ihre Strahlen auf die Herbstlandschaft. Eine im Herbst angehende, vielleicht schon vom vornherein herbstliche Liebe sucht im Herbst noch Sommer, Leben, Blüte zu finden vielleicht zu ihrer eigenen Rechtfertigung.

D. DIE HALTUNG DES LYRISCHEN DICHTERS

Der Grundbegriff bedarf kaum einer ausführlicheren Erklärung: aus allgemein menschlichem Gesichtspunkt würde ich damit unsere verhältnismässig dauernden Beziehungen, Stellungnahmen zu unserer Umgebung, zur sozialen, historischen, natürlichen Wirklichkeit nennen; dazu gehören die relativ ständigen Eigentümlichkeiten der Entscheidung, Bewertung, Annahme, Abweisung, Tat und Verneinung, der Arbeit und Zerstreuung, die tief in unsere Persönlichkeit eingeprägt sind. Die Haltung als persönliche Eigenart entfaltet sich im Laufe der Zeit und kann sich unter dem Einfluss des konkreten Lebensschicksals verwandeln, verändern. Unter ihren Voraussetzungen dürfen wir das persönliche Naturell, den persönlichen Charakter, nicht vergessen; es sind unsere Bestrebungen, Zielsetzungen, Fähigkeiten, die uns in konkrete Lagen versetzen und zur Handlung, zum Schaffen veranlassen. Doch stellt die Haltung einen Faktor im Menschen dar, der am meisten zeitgebunden ist, und sich am meisten inmitten des gesellschaftlichen Seins entfaltet. Am Rohstoff unserer Persönlichkeit arbeiten die Stellung, die wir in der Gesellschaft einnehmen, die Ansprüche unserer unmittelbaren Umgebung, die Bedürfnisse der Zeit, mit denen wir uns sozusagen Tag für Tag, bewusst oder unbewusst auseinandersetzen müssen, und im Gange dieses Kampfes werden eben unsere Haltungen ausgebildet.

Zunächst beschäftigen wir uns aber mit der Haltung der Dichter. Es ist leicht, hier die grundlegende Formel zu finden, besonders bei den Lyrikern: der Dichter steht mitten in der Gemeinschaft da, der er etwas zu sagen hat; er macht eine Äusserung vor irgendeiner kleineren oder grösseren Menschengruppe. Man könnte sagen, wieviel Dichter, soviel Weisen der Äusserung, wieviel Gedichte, soviel verschiedene Arten der Äusserung bei demselben Dichter. Aber wir sollen nicht vergessen, dass wir bei der Bestimmung der Haltung einige beständigere Anhaltspunkte gefunden haben, die ermöglichen, mindestens gewisse Orientierungstypen festzustellen.

Aus allgemein menschlichem Gesichtspunkt tritt das Individuum, nehmen wir an, der Dichter, der etwas mitzuteilen hat, symbolisch vor seine Hörer oder Leser hin. Wir spüren im ersten Augenblick, ob er in seinem natürlichen, unmittelbaren Wesen vor uns steht, oder eine feierliche, zurückhaltende, disziplinierte Pose annahm, ob seine Haltung für das Publikum und für die Gelegenheit stilisiert ist? Die ersten Antithesen, die sich hier ergeben, lauten einerseits die Natürlichkeit, Unmittelbarkeit, Ungeziertheit, als Variante der letzteren die fast gesuchte Nachlässigkeit, — andererseits die Stilisiertheit, die Pose, als extremer Fall die starre Unnatürlich-

keit, das Gesuchte, die Affektation. Als Beispiel fällt uns zunächst die betonte „Kunstlosigkeit" der Lieder Heines ein; als anderes Extrem kann die feierliche, Kothurn tragende Affektiertheit, Geziertheit Mallarmés und Georges erwähnt werden.

Die grossen Lyriker-Persönlichkeiten der Weltliteratur liefern eine Anzahl der mannigfaltigsten Beispiele. Die einzelnen literarischen Richtungen können auch hier ihre suggestiven Führer-Persönlichkeiten, Idealbilder aufweisen. Zum romantischen Pathos, zu der feierlichen Intonation gehört eine gewisse zeremonielle Würde, die wir bei den grossen Odendichtern: Hugo, Klopstock, Hölderlin auch finden. Manchmal versuchten ganze literarische Richtungen, die geerbte lyrische Ausrüstung der Vergangenheit fortzuwerfen. Musset findet oft seinen Selbstausdruck in der ungesuchten Einfachheit; die Anpassung an die Ansprüche des Volkes bringt die zierlose Unmittelbarkeit der Lieder von Burns zustande; in den Reihen der modernen Lyriker diktiert der Hang zur menschlich-unmittelbaren Ansprache eine einfache, ungekünstelte Haltung, wie z. B. bei dem französischen Jammes.

Es ist fast natürlich, dass in Ungarn, im Lande Petőfis, die Sympathie der Leser und oft auch der Kritiker der natürlichen, unmittelbaren lyrischen Haltung zugetan ist. Das könnte auf sich beruhen, wenn sie die besonders strengeren Varianten der Stilisierung nicht mit der Begründung abfertigten, sie seien irgendwie nicht wahrhaftig, nicht aufrichtig. Unser Kritiker Gyulai und seine Anhänger hielten sowohl Vajda, wie auch Ady für affektiert. Der Leser hat vielleicht das Recht dazu, die Wissenschaft darf sich aber mit solchen Vorurteilen dem grossen Land der Lyrik nicht nähern. Die Einfachheit und Unmittelbarkeit bilden einen grossen Wert, aber ein grosser Dichter vermag andere, ebenso berechtigte ästhetische Werte und Formen zu schaffen. Ästhetisch auf Petőfi ausgerichtet, könnten wir weder Vajda noch Ady, geschweige denn unsere moderne Lyrik verstehen.

Die zweite Antithese können wir aus dem eigenartigen Charakter des lyrischen Dichters ableiten. Wie weit überlässt sich der Lyriker den eigenen Gefühlen, wie weit versucht er sie zu dämmen, zu klären, zu verhüllen? Vorher stellten wir dem Dichter die Forderung gegenüber, dass er in seinen Gefühlen leben und sich mit ihnen identifizieren soll. Das kann wohl als innere Haltung gelten, aber die Lage verändert sich, sobald es auf das Publikum gerechnet, zum äusseren künstlerischen Ausdruck des Gefühls kommt. Schon hier kann die menschliche formende, klärende Arbeit des schaffenden Künstlers einsetzen. Es gibt Lyriker, die sich leidenschaftlich blosslegen, aber es gibt auch „schamhafte" Dichter. Es kann ein langer Prozess sein, bis ein solcher schamhafter Lyriker mit dem emotionalen Erlebnis ringt, bis er die Merk-

male der Wirklichkeit, der Augenblicklichkeit, der Bekenntnismässigkeit abwischt. Das unmittelbare Erlebnis verschwindet, aber nur scheinbar: es durchdringt und durchtränkt die moralen und intellektuellen Kräfte der Persönlichkeit, es bringt den ganzen menschlichen Reichtum der schaffenden Persönlichkeit in Bewegung, damit er sich darin verhüllen kann. Die Kenntnis der Schaffungsweise der grossen Lyriker-Persönlichkeiten überzeugt uns, dass eine ganz gleiche klärende Arbeit auch vom K ü n s t l e r- „I c h" ausgeführt werden kann. Dies kann sich schon darin äussern, wie ein Lyriker ein Thema jahrelang in sich trägt, wie er es mit neueren ansetzenden Erlebnissen verdichtet, bereichert, wie er die verhüllenden Ausdrucksmittel dafür sucht, wie er es in die Musikalität, in Rhythmus und Verskonstruktion umsetzt — oder wie es eventuell in eine gegenständliche oder epische Maske einhüllt. Es gab lyrische Richtungen, die nicht nur keinen unmittelbaren Selbstausdruck boten, sondern die es gar nicht beanspruchten; sie erforderten eben Mittelbarkeit, Verborgenheit als Kennzeichen der wahren Lyrik. Unser Lyriker Babits gibt seiner Verachtung gegen den Dichtertyp Ausdruck, der sich vor dem Publikum entblösst.

Bedeutende lyrische Varianten der Weltliteratur kamen aus dieser Bestrebung zustande; auch sonst spielt die Eigenart der Haltung eine entscheidende Rolle in der Bestimmung des lyrischen Typs des Gedichtes. Da begegnen wir dem allgemeinen ästhetischen Problem der Aufrichtigkeit; die Typen der p e r s o n a l e n und g e g e n s t ä n d l i c h e n Lyrik, der u n m i t t e l b a r e n und R o l l e n l y r i k, der B e k e n n t n i s- und W e r k l y r i k stehen vor uns. Die Bekenntnismässigkeit der Bekenntnislyrik kann man nicht nur am Inhalt des Bekenntnisses abmessen, sondern vielleicht noch mehr an der Haltung: an der Absicht und an den Gesten der Selbstentschleierung, Selbstenthüllung.

Aus literarhistorischem Gesichtspunkte sind doch die Haltungsformen interessant, die durch die geschichtlich-gesellschaftliche Entwicklung selbst ausgebildet wurden. Die scheinbar natürlichsten und allgemeinsten sind: der in der „psychischen Einsamkeit" des Liedes für sich monologisierende Sänger — oder noch wichtiger: der Mensch, der für sich Verständnis und Mitgefühl beansprucht — aber auch diese darf man nicht verallgemeinern; sie erscheinen erst in gewissen Abschnitten der geschichtlichen Entwicklung. Zur Zeit der romantisch-nationalen Bewegungen tritt notwendigerweise der Typ des nationalen Dichters, des „Barden" auf, der aneifernde und geisselnde Dichter, der, wie unser Vörösmarty, vom nationalen Bewusstsein erfüllt ist. Dieser Typ ist in der Literatur fast aller Völker aufzufinden. Sobald die Entwicklung die Phase erreicht, in der die grossen gesellschaftlichen Umwälzungen vor-

bereitet werden, erscheinen die prophetischen Dichter, die Seher; der Barde und der Seher richten an die Gemeinschaft ihre „Aufrufe", „Prophezeiungen", „Urteile" und „Visionen". Die nächste Phase, der Ausbruch des Kampfes wird vom Flug der Dichter-Agitatoren, der Sturmvogel-Poeten begleitet; die gesellschaftliche Propaganda und Volkserziehung können auch in ruhigeren Zeiten die dichterische Haltung der puritanen menschlich-unmittelbaren Ansprache, die Haltung der „Lehren" (Titel eines Verszyklus bei Attila József) entfalten.

Durch die poetische Haltung wird in gewissem Sinne auch der Gefühlsstoff des lyrischen Gedichtes bestimmt. Dies ermöglicht eine Beziehung zu den überlieferten Gattungskategorien. Der für sich singende Dichter wird von einer stillen, konfliktlosen Stimmung erfüllt — das ist, was man gewöhnlich mit traditioneller Bezeichnung „Lied" nennt. Der nationale Barde und der Prophet bewegen sich im Rahmen der Ode: kräftige, normative Leidenschaften strömen aus ihnen. Auch der Schwung der Agitation, die Aufforderung zur Tat haben im Rahmen der Ode Platz, aber noch öfters sprengen sie diesen Rahmen; als wir vorher die agitativen Gedichte Majakowskis und Johann Aranys erwähnten, war es zu spüren, dass die geerbten Kategorien für die so zustandegekommenen Kunstgattungen nicht ausreichen.

E. LYRISCHE GATTUNGEN ODER LYRISCHE TYPEN?

Ist es keine kühne Unternehmung, unter den Tausenden lyrischer Werken der Weltliteratur viele, aber doch in beschränkter Anzahl vorhandene Gattungen oder gattungsmässige Varianten zu entdecken? Ist dies nicht schon im voraus ein hoffnungsloses Bemühen? Die Poeten und Literaten älterer Zeiten haben das nach mehr oder weniger Zögerung getan; die Kanonisierung der Kunstgattungen und Gattungsarten, die noch am Anfang unseres Jahrhunderts herrschte, ist das Produkt der Neuzeit, einige Bezeichnungen der Gattungen entfalteten sich aber schon früher, wenn auch nicht in dem Sinne, wie im XIX. Jahrhundert. Es ist auch wahr, dass einige antike Bezeichnungen in der Neuzeit nicht nur einen anderen Inhalt erhielten, sondern auch einfach verschwanden. Wo man unmittelbaren pädagogischen Zwecken gerecht werden will, wird auch heute noch vom Kanon des letzten Jahrhunderts Gebrauch gemacht, nach dem L i e d, O d e, D i t h y r a m b, R h a p s o d i e, E l e g i e, E p i g r a m m und dessen Unterarten als lyrische Gattungen gelten, zu denen eventuell die S a t i r e und die Varianten der G e d a n k e n d i c h t u n g gezählt werden. Diese Bezeichnungen der Gattungen leben, wenn auch nicht mit voller Klarheit und nicht ganz systematisch, aber mit unverwüstbarer Hartnäckigkeit auch im geschichtlichen Teil der Fachwissenschaft weiter. Es gibt keinen Forscher

der Literaturgeschichte, der die Bezeichnungen „Ode", „Lied", oder ähnliche Benennungen vermeiden könnte.

Die Tatsache aber, dass einige antike und mittelalterliche Bezeichnungen verschwunden sind, macht uns darauf aufmerksam, dass es sich um zeitgebundene Kategorien handelt, deren eine oder andere auf ein ehrbares Alter von vielen Jahrhunderten zurückblicken kann. Davon ist aber wieder gar keine Rede, als ob ein einheitlicher Gesichtspunkt hinter dem Ensemble der traditionellen Bezeichnung der lyrischen Gattungen zu finden wäre. Der Feststellung der Kategorien liegen in der Antiquität die Musik und das Versmass zugrunde; einige Liedarten wurden mit einer Leier, die Elegie mit einer Flöte begleitet; die Elegie bedeutete im allgemeinen ein Gedicht im Distichon, ohne Rücksicht auf seinen Inhalt. Als die antiken Bezeichnungen modernisiert wurden, nahm man entweder auf den Gegenstand des Gedichtes oder auf seinen psychischen Inhalt Rücksicht: das Lied enthält eine primitiv einfache Stimmung in einer singbaren Form, in der Ode und Hymne erregt der hohe Gegenstand erhabene Gefühle im Dichter; eine eigentümliche affektive Haltung bringt die Satire zustande usw.

Für eine ernste wissenschaftliche Systematisierung bedeuten diese traditionellen Bezeichnungen heute schon hauptsächlich ein Problem, ein Kopfzerbrechen. Dass sie zur Umfassung der lyrischen Ernte Europas in den letzten hundert Jahren nicht ausreichen, ist mehr als klar. Was für Gattungen sind in den *Blumen des Bösen* zu finden: Lieder, Oden oder Elegien? Rilke nennt die Stücke eines Gedichtbandes Elegien (Duineser Elegien) — aber welchen Gattungen reihen wir Rilkes Sonette an Orpheus oder die mit Landschaftsstimmung durchtränkten Liebesgedichte Georges zu? Es sei zugegeben: George schrieb auch echte Lieder, die Ode kommt bei ihm auch vor, — aber was können wir mit den Millionen Gedichten anfangen, die ausserhalb der Rahmen aller traditionellen Gattungen bleiben? Auch unser János Horváth war ja gezwungen, in seinem Buch über Petőfi eine besondere Durchschnittskategorie („lyrisches Gedicht") ausser dem Lied, der Ode und der Elegie zu konstituieren, da die alten Kategorien sich auch zur Aufnahme der lyrischen Werke Petőfis zu eng erwiesen haben. Was nun die Grundlagen betrifft: heute denkt wohl kein Mensch daran, auf die metrischen Formen eine Gattungstheorie aufzubauen, abgesehen von der grossen Mannigfaltigkeit der ungebundenen Formen. Wenn wir von dem psychischen Charakter der ausgedrückten Emotionalität ausgehen wollten, müssten wir uns wieder die moderne Psychologie aneignen, die sich in Hinsicht der Analyse des Gefühlslebens zu der alten Psychologie so verhält, wie die moderne Physik zu der Physik des vorigen Jahrhunderts. Heute denkt natürlich niemand daran, die Grundlage der Einteilung der Gedichte in Gattungen in ihrem Gegenstand zu suchen.

Die poetischen Theoretiker unseres Jahrhunderts fühlten immer mehr drückend, dass die Fachwissenschaft hinter der dichterischen Praxis zurückbleibt, und sie versuchten mit hochzuschätzender Zähigkeit die Theorie der lyrischen Gattungen wiederum neu zu begründen. Zahlreiche Versuche wurden gemacht, die alten Kategorien einer Revision zu unterziehen, sie mit anderen, besseren, philosophisch mehr durchdachten zu ersetzen. Die meisten gehören schon der Vergangenheit an, aber beim näheren Betrachten müssen wir feststellen, dass sie doch nicht ohne Nutzen für die neuen Versuche sind. Nach einem System wurde z. B. musikalische und metaphorische Lyrik unterschieden; in einem anderen System ist die Reihe breiter; gnomische (also Lyrik mit philosophischem Charakter), anschauliche und musikalische Lyrik wären die Hauptarten. Es ist klar, dass beide von den poetischen Ausdrucksmitteln, die im lyrischen Gedicht zur Geltung kommen, anders: von den poetischen Wirkungskomponenten des lyrischen Gedichtes ausgehen. Nach der Bezeichnung Wolfgang Kaysers ist Lyrik: Gestimmtheit des Sprechenden in einer Situation — wobei sowohl die Gestimmtheit als auch die Situation zu betonen sind; das Erlebnis entfaltet sich unter gegebenen Umständen, in konkreten Lagen oder Geschehnissen. Das Gefühlsleben hat also seine äusseren Faktoren, aber das lyrische Erlebnis selbst weist verhältnismässig wenig äussere Gebundenheiten auf. Die Aussenwelt, die gegebenen Momente der Lage, wenn sie im Gedicht selbst überhaupt zum Wort kommen, verlieren ihre Konstanz, sie gehen in der bewegten Fluktuation des Gefühls auf. Als erstes und unmittelbarstes Material der Gefühlsobjektivation gelten die musikalischen, klanglichen Elemente der Sprache: der Rhythmus, der Ton und die Melodie, von denen eigentlich das Gedicht getragen wird. Aber die Sprache ist nicht rein und nicht in erster Reihe eine musikalische Erscheinung. Aus ihrem Strukturcharakter ergeben sich gewisse syntaktische Ausdrucksmöglichkeiten, u. a. die sog. Figuren, die sich einst einem theoretischen System eingefügt hatten: die Wortfolge, die Wiederholungen, die Parallelen, die Antithesen u. ä., mit einem Wort die rhetorischen Faktoren der Sprache. Aber wie sich die Stimmung in die Musik und in die Rhetorik ausstrahlt, nimmt sie etwas aus den bildhaften Elementen der Sprache auf und mit. Für einige lyrischen Typen bedeutet es ein Problem, dass die Sprache ein Zeichensystem ist, dass die Worte und Sätze einen Sinn haben und dass sich die Elemente der Wirklichkeit in ihnen widerspiegeln. Zu der lyrischen Objektivation gehört allerdings mehr oder weniger Bildhaftigkeit; natürlich kommt nicht immer das Bild selbst, sondern die Stimmung zur Geltung, die daraus strömt. Die Bildhaftigkeit nehme ich in einem möglichst weiten Sinne, und verstehe darunter sowohl die

unmittelbare, sinnliche Anschauung, wie auch die zweistimmige (zweischichtige) sog. Bildersprache. Eine weitere Stufe der Objektivation, die schon einen Grenzfall für die Lyrik bedeutet, besteht darin, dass die Situationselemente des Gedichtes schon in sich eine Bedeutung haben, und auch allein einen Zusammenhang darstellen, d. h. sich ein epischer Vorgang oder ein Objekt der Aussenwelt aus ihnen entwickelt.

Mit Rücksicht auf die möglichen Ausdrucksmittel ergaben sich also folgende Typen der Lyrik: musikalische Lyrik, metaphorische Lyrik, epische Lyrik, woher nur noch einige Schritte zu den verschiedenen Arten der mit Lyrik durchtränkten Erzählung, der lyrischen Epik führen. Ich erwähne in dieser Reihe die dramatische Lyrik nicht: ich kenne eine solche Variante, aber ich sehe ihr Wesen nicht in der objektiven Situation, sondern im Gefühlskonflikt, in der dramatischen Steigerung, Entladung und Lösung der Gefühlsgegensätze, was, wie wir gesehen haben, wohl an eine Situation gebunden ist, wichtig ist jedoch der Kampf der Gefühle in diesem Rahmen. Auf diese Weise kann der erhebliche Teil der Gedankendichtung als dramatische Lyrik angesehen werden. Für den heutigen Forscher braucht vielleicht nicht betont zu werden, dass keine festen Grenzen zwischen den einzelnen Typen bestehen; es handelt sich mehr nur um ideale Möglichkeiten, Endpunkte, zwischen denen ein ununterbrochener Übergang und zahlreiche individuelle Abwechslungen möglich sind. Im durchschnittlichen lyrischen Gedicht wirken alle Komponenten: die Musikalität, die Bildhaftigkeit, die Rhetorik und auch die Situationselemente harmonisch zusammen. Die Mannigfaltigkeit wird eben dadurch gegeben, dass die leitende Stimme durch eine der Komponenten gespielt wird, während die anderen die Begleitmusik bieten.

Aber wenn wir nun nicht die Übergänge, sondern die zwei Extremfälle, also die reine musikalische Lyrik und die epische bzw. objektiv-malerische Lyrik untersuchen, fällt sofort der uralte Gegensatz, die grundlegende, aber polare Möglichkeit ins Auge, die vielleicht allen modernen Theorien der Lyrik entweder zugrunde liegt, oder sie mindestens als wichtiges Element beeinflusst. Als Angelpunkt der lyrischen Poetik gilt die Unmittelbarkeit oder die Mittelbarkeit der lyrischen Äusserung. Diesmal handelt es sich schon nicht mehr um das Problem der Haltung; prinzipiell ist es eine Frage zweiten Ranges, ob der Dichter geneigt ist, seine wahre Innerlichkeit in Liedern rein zu besingen, eventuell für sich selbst, oder ob er sich vor das Publikum hinstellt und blosslegt, ob er „sein Fieber feilbietet", „mit schnellen Worten und lauten Wunden", oder ob er sich versteckt und sein Herz mit dem „goldenen Schlüssel" des Kunstwerkes verschliesst. Der Dichter kann diese Absicht des reinen Ausdrucks seiner Innerlichkeit hegen, die Haupt-

frage besteht eben in der Möglichkeit der Unmittelbarkeit. Die sog. „reine Lyrik" wurde als Losung von verschiedenen literarischen Richtungen ausgegeben, der sich z. B. die grossen französischen Lyriker-Generationen der jüngsten Vergangenheit immer mehr anzunähern wünschten. Man kann diesem Ziel nahe kommen, aber gänzlich ist es nicht zu erreichen. Die Lyrik soll die reine Innerlichkeit in den Stoff der Sprache kleiden; die Sprache ist aber nicht nur Klang, Tonkörper und musikalische Möglichkeit, sondern auch ein Zeichen, das etwas bezeichnet, bedeutet, und als solches immer einen rationalen Charakter hat und auch nach Logizität strebt. Ohne das Minimum der Objektivität, der Ratio, der Klarheit gibt es keine Dichtkunst. Die reine stimmungshafte Unmittelbarkeit bedarf einer solchen Mittelbarkeit der Sprache unbedingt. Die Grenze des sprachlichen Ausdrucks stimmt mit der Grenze der Lyrik, im allgemeinen der Dichtung überein.

Aber als Grundmöglichkeit müssen wir die doppelte Richtung der Unmittelbarkeit — Mittelbarkeit annehmen. Für unsere Typisierung, bzw. für die lyrische Poetik bedeutet das soviel, dass die sog. alogischen, also nicht begrifflichen, musikalischen, klanghaften Elemente der Sprache als erstklassige Ausdrucksmittel angesehen werden müssen. Je unmittelbarer die Lyrik ist, desto weniger kann sie die Last der Objektivität, besonders der Begrifflichkeit auf sich nehmen. Auch die Bedeutungskomponenten müssen sich vollständig in die musikalische Klangwirkung des Gedichtes einschmelzen. Das Erlebnis, der Stimmungszustand des Dichters schaffen für sich eine schwebende, rhythmische Äusserung, die durch die bildhaften Anschauungs- und Situationselemente sozusagen begleitet und ergänzt wird. Je lyrischer ein Gedicht ist, desto einfacher und elementarer ist seine sprachliche Form: die Satzrahmen sind locker, die Sätze sind meistens parataktisch, Bindewörter kommen selten vor, anstatt abstrakter Bestimmungen herrschen konkrete Bestimmungen vor. Die mehr indirekten Typen erhalten ihren Charakter eben dadurch, dass die realen-bildhaften-gegenständlichen Elemente die Funktion des Ausdrucks auf Kosten der musikalischen Elemente mehr an sich reissen. So ist die reine Stimmungslyrik, die musikalische Lyrik, die am meisten stofflose Variante; die rhetorische Lyrik, die Schöpfung einer höheren Gefühlslage, hat einen anderen rhythmischen Charakter, weil sie die syntaktisch-dynamischen Möglichkeiten mit verhältnismässig weniger Bildhaftigkeit ausnützt; am anderen extremen Pol schliessen die epische und gegenständlich-malerische Lyrik, also die höchste Stufe des indirekten Gefühlsausdrucks, die Kette der aneinander grenzenden Typen ab. Ein mittleres Glied dieser Kette bildet die metaphorische Lyrik in möglichst weitem Sinne.

Die vorher behandelten Grundbegriffe der lyrischen Dichtung ermöglichen die Erweiterung dieser Varianten. Aus dem lyrischen Subjekt leiten wir die Typen der individuellen und der gemeinschaftlichen Lyrik ab. Die individuelle Lyrik ist selbstverständlich ein späteres Erzeugnis; die ersten Äusserungen der menschlichen Affektivität fallen in die Zeit, als die Gemeinschaft noch nicht auf Individuen zerfiel. Die Urtypen der Lyrik (Opfergesänge, Kampflieder, Arbeitslieder, Zaubersprüche) sind hinsichtlich ihrer Lebensweise und ihres Inhalts vom gemeinschaftlichen Ursprung. Das einsame Lesen, die persönliche Begegnung mit dem Text gelten auch um die Mitte des Mittelalters als Seltenheiten. Demgegenüber leben und blühen gewisse Typen der Gemeinschaftslyrik auch in unserer Zeit. Die Analyse teils des lyrischen Subjekts, teils der lyrischen Haltung bieten uns eine zweite, personale Perspektive der Unmittelbarkeit und der Mittelbarkeit. Die Unmittelbarkeit ist in diesem Fall mit dem menschlich-personalen Charakter, mit der Offenheit, mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit der Äusserung, mit der Aufrichtigkeit eindeutig. Das ist ein lyrisches Ideal, dessen Verkörperung man in den Werken der Dichter, wie Petőfi und Musset, bewundert. Hier leiten die Übergänge aus der persönlichen Lyrik zu den Möglichkeiten der Stilisierung, Verhüllung zur Rollen- und Masken-Lyrik über.

Die grundlegenden ästhetischen Funktionen, die in der Lyrik eine Rolle spielen, haben wir vorher erörtert; aus diesen sind abzuleiten: die Varianten der erlebnisaussagenden und agitativen Lyrik, sowie die Extremfälle der Bekenntnis- und Werk-Lyrik, je nach dem Mass der Entlandung oder Gestaltung der Erlebnisse. Um das Bekenntnis muss gekämpft werden; es entspringt gewöhnlich den heimlichen, wohl behüteten Tiefen der Seele; die unproblematische Selbstspiegelung der einfachen, reinen Seelen finde ich nicht bekenntnismässig. Die Rinde, unter der die verborgenen, nach Ausdruck drängenden Gedanken und Gefühle gären, muss durchgebrochen werden, daher die bekannte Formlosigkeit der katexochenen Bekenntnis-Lyrik; wie man zu sagen pflegt, trägt die kühle Lava noch die Linien der heissen Strömung. In der Werk-Lyrik herrscht die gestaltende Funktion stark vor; hier will der Dichter nichts gestehen, er enthüllt keine Geheimnisse in der Entzückung der Inspiration, sogar sucht er sie möglichst tief zu vergraben, abzukühlen. Als Mittel dazu dient die nüchterne, mühsame, anspruchsvolle künstlerische Gestaltung; das Gedicht ist kein Bekenntnis, sondern ein sorgfältig geschliffener Kunstgegenstand, manchmal ein kunstgewerbliches Meisterstück.

Von der lyrischen Situation ausgehend begegnen wir nochmals dem Begriff der epischen und der gegenständlichen Lyrik

(Ding-Lyrik); aber in der anderen Richtung der Skala müssen wir die erwähnte erlebnisisolierende Lyrik, dann sogar als Schöpfung des Modernismus die anaturale (nicht erlebnisaussagende) Lyrik suchen müssen. (Die Bezeichnung „anatural" habe ich der Kunstgeschichte entlehnt). Die mehr bekannten Variationen, denen die Situation zugrundeliegt, sind: die monologische und dialogische Lyrik, die harmonische Lyrik und die Lyrik mit Konflikten, die letztere nenne ich dramatische Lyrik.

Die auf diese Weise analysierten Typen bilden natürlich kein ausgearbeitetes, zusammenhängendes System; ich weiss nicht, ob wir überhaupt danach streben können, sie auf diese Weise zu vereinheitlichen. Sie sind lebende Varianten mit zahlreichen Möglichkeiten der Verwandtschaft, Entfaltung, Kreuzung, Einschmelzung und Umfärbung. Durch die Praxis, durch die Wirklichkeit der Literatur wird es auch klargemacht, welche die Typen sind, die sich einander ausschliessen. Bekenntnis und Kunstwerk scheinen heterogen zu sein, aber ist es möglich. verhüllt, in einer Rolle und unter einer Maske ein Bekenntnis abzulegen? Die epische Lyrik ist im Vergleich zu der Stimmungslyrik kühler, mehr indirekt; es mag in einem oder anderen Fall schwer sein, Rolle und personale Unmittelbarkeit voneinander zu trennen. Aber wir können unsere Typen in der Arbeit der literarischen Analyse unbedingt anwenden; sie leisten uns in der Auffassung und Bestimmung des individuellen Wesens der lyrischen Kunstwerke gute Dienste. Wenn wir sie systematisieren und ausführlich erörtern wollten, könnten wir auf den historischen Gesichtspunkt natürlich nicht verzichten. Die Entfaltung und Herrschaft der einzelnen Varianten haben ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen; die historische Untersuchung kann die Korrelation unserer Typen zu den traditionellen Gattungskategorien (Lied, Ode, Elegie usw.) herstellen. Dies alles ist natürlich noch eine zu lösende Aufgabe; wenn überhaupt, so ist ein einheitliches, umfassendes System der Typen, Gattungen, Varianten der Lyrik nur durch Zusammenarbeit der allgemeinen Poetik und der literarhistorischen Untersuchung zu erreichen.

W SPRAWIE TEORII POEZJI LIRYCZNEJ

STRESZCZENIE

W obszernym studium z zakresu poetyki poezji lirycznej próbuje autor skreślić te podstawowe pojęcia, które mogą być skutecznie zastosowane do analizy poszczególnego utworu lirycznego oraz do zakreślenia granic gatunku lirycznego. Autor posługuje się następującymi czterema podstawowymi pojęciami.

A. Podmiot poezji lirycznej. — Według mniemania przeciętnych czytelników liryczne „ja" poety jest identyczne z jego empiryczną osobowością.

Ta osobowość ma ulegać jakoby „transpozycji" w następstwie procesu twórczego. Występuje to szczególnie wyraziście wówczas, gdy poeta stylizuje swoje „ja" dla określonej roli albo dla konkretnej funkcji. Z problematyki podmiotu wynikają przeto typy liryki osobowej i liryki roli; na tej podstawie odróżnia się lirykę indywidualną od liryki zbiorowości (kolektywną). Oznaką charakterystyczną pewnych kierunków jest bezpodmiotowość.

B. Funkcja poezji lirycznej. — Również i na tym odcinku panuje powszechne mniemanie: liryką jest to, co wypływa wprost z serca, liryka jest wyrażeniem, ujawnieniem, wyładowaniem uczuć. Te zjawiska występują w pokaźnej części twórczości lirycznej, aczkolwiek istnieje i inna tradycja liryki. Według Schillera poeta powinien kształtować swe utwory z łagodnych, utrwalonych w nim dawnych wspomnień. Klasycyzująca poetyka uważa poezję nie za wyraz lub wyładowanie uczuć, lecz za kształtowanie, formowanie przeżyć. Powszechna, kształcąca człowieka funkcja sztuki zdolna jest szczególnie w liryce skondensować się i zmienić w głośne wezwanie, agitację. Liryka agitacyjna posiada bardzo chwalebną przeszłość. Funkcja agitacyjna pozwala poetom rewolucyjnym stwarzać nowe gatunki: pieśni propagandowe i pieśni porywające do walki, pieśni — wezwania do żołnierzy (np. u Majakowskiego). Przeciwstawnymi funkcjami liryki są przeto: wyładowanie albo kształtowanie uczuć — wypowiadanie przeżyć albo agitacja.

C. Sytuacja liryczna. — Utwór poetycki wyraża reakcję poety w określonej sytuacji (W. Kayser); typowe właściwości utworu lirycznego są współokreślone przez przenikające się nawzajem i razem stopione elementy danej sytuacji. Twierdzenia tego nie należy błędnie rozumieć: sytuacja liryczna nie jest bynajmniej identyczna z warunkami życia, w jakich powstał dany utwór poetycki. Oznacza ona właściwy horyzont utworu poetyckiego, zawarte w nim przestrzenne i czasowe perspektywy, treści osobiste i społeczne. Wielka rozmaitość możliwych sytuacji pozwala wskazać pewną ilość przeciwstawnych typów idealnych: jednolita, epicko-przedmiotowa, zamknięta sytuacja albo izolacja przeżycia — prosta i złożona sytuacja, wewnętrzna lub uzewnętrzniona, naturalna albo celowo zestawiona, jednoznaczna lub aluzyjna, konkretna lub abstrakcyjna. Z punktu widzenia podmiotu powstaje możliwość ukształtowania sytuacji monologowej lub dialogowej, harmonijnej lub konfliktowej.

D. Postawa poety lirycznego. — Z tych właśnie powodów do poezji zastosowano pewne powszechne, ogólne pojęcie charakterologiczne. Poeta staje wobec społeczności, z czego wynikają przeciwstawne możliwości tej postawy: postawa naturalna, niewyszukana, i stylizacja, poza. I tu wskazać można pewne tradycyjne ujęcie tej „naturalnej" postawy. Istnieją dwa jego warianty: z jednej strony pełne oddanie własnych uczuć, odsłonięcie swego wnętrza, prześwietlenie samego siebie, pohamowanie aktywności — z drugiej zaś strony ukrycie, zasłonięcie swego ja. Tu mają swe źródło takie typy poezji: liryka osobowa, wyznanie liryczne oraz historyczne uwarunkowanie postawy: narodowych bardów, poetów-proroków, wieszczów — w odniesieniu do czasów rewolucyjnych: poetów — zwiastunów burzy. Godna uwagi jest skłonność wczesnego ekspresjonizmu do deklaracji międzyludzkiego braterstwa.

W oparciu o te spostrzeżenia próbuje autor dokonać rewizji dotychczasowych pojęć, odnoszących się do gatunków lirycznych. Dawne określenia: pieśń, oda, elegia i inne są z pewnością niezbędne z punktu widzenia praktyki dydaktycznej i naukowej, ale równocześnie mało przydatne dla właściwej analizy i systematyki. Należy dokonać próby mówienia nie o gatunkach, lecz o typach poezji lirycznej. Za główne typy należałoby uważać: z uwagi na środki wyrażania —

lirykę muzyczną, retoryczną, metaforyczną, epicką i przedmiotowo-malarską; z uwagi na podmiot liryczny — lirykę wyrazu pośredniego i bezpośredniego, indywidualną i zbiorową (kolektywną), osobową i lirykę roli narzuconej (podmiot liryczny w określonej roli, dla spełnienia danego zadania: *Rollenlyrik*). Typy liryki ze względu na jej funkcje — liryka przeżycia, liryka agitacyjna, liryka-wyznanie, liryka warsztatowa (*Werklyrik*). W dziedzinie sytuacji spotykamy jeszcze lirykę epicką i przedmiotowo-malarską, monologowo-dialogową, lirykę pieśniowo-harmonijną oraz konfliktowo-dramatyczną.

Autor nie twierdzi bynajmniej, że podany przez niego zarys jest pełnym, pozbawionym luk systemem typów albo ewentualnie gatunków poezji lirycznej. Wszystko, co powiedział, winno być traktowane jako pewna praca przygotowawcza. O systematyzacji będzie można myśleć dopiero na gruncie współpracy pomiędzy badaniami w zakresie poetyki ogólnej i historii literatury.

Przełożył *Jan Trzynadlowski*

JAN TRZYNADLOWSKI
Wrocław

INFORMATION THEORY AND LITERARY GENRES

Studies on the linguistic aspect of literary works have their history in scholarly literature both in Poland and abroad. On the one hand, they are linguistic in nature and as such treat a literary work as an object of study from the point of view of the history of language, dialectology, lexicology, etc.; on the other, they are concerned chiefly with style, and also with semantics, composition, literary theory, and even philosophy. Without entering the intricate labyrinth of research assumptions and methods of the various trends in that field of research and scientific statements, it ought to be said that those researches were meant to describe "stylistic" phenomena in order to establish what and by what means is stated (expressed, presented, denoted, etc.) by the author. Endeavours were made to determine the adequacy of linguistic (stylistic) means with respect to the content of the given work, to the world it presents, to its literary genre, to its constitutive assumptions, to the philosophical attitude of the author, to the literary trend or school to which the given work belongs, to general linguistic system, to literary tradition. A system of descriptive and normative concepts was constructed, stylistic techniques were codified, the various styles were defined, with the intention to bring them down to a possibly small number of categories.

The boundary between description and interpretation continues to be the most difficult and the most controversial issue. True, it often happens that a good, precise description can replace, or even amount to, an interpretation. A pertinent description is a sum of statements, and these in turn explain not only the object described, but also its provenience and function. But it is to be doubted whether this fully applies to artistic phenomena, and to literary ones in particular. Reality is governed by laws that are independent of human will (although man, by acquiring knowledge of those laws can at least partly make use of them), but art is governed by laws which man can influence. Hence description in art can rarely be an interpretation.

But description proper, as a result of cognition, is an indispensable

condition of interpretation, and the latter is the goal to be reached through cognition and description. It seems that, generally speaking, the methods of stylistic research as used so far rarely penetrated the sphere of interpretation, and if so, then by heterogeneous, extra-stylistic means, on the strength of philosophical or sociological assumptions adopted previously. This is not a generalizing objection; it is just stated that most often a more or less precise description exhausts the problems of stylistic research, and interpretation is left to the analysis of the work "as such", without satisfactory prospects concerning the objective phenomena which condition a given work.

But it is probably not to be doubted that precisely that field of facts and relationships should be investigated in the study of the various works. Thus it is worth while to re-examine the issue and to make accordingly a number of suggestions.

Certain more general assumptions must be adopted at the outset, although the degree and scope of their applicability in literary research must be checked.

The first, most general, assumption, which will be fundamental for further analysis, is based on the statement that both the cognition of the world and the cognition of a literary work follow analogous principles. By "cognition of a literary work" is meant both the perception of its formal and linguistic properties and of its semantic content.

The second assumption, which is not just an arbitrary assumption but a statement based on the observation of the history of literary works, is that the author in shaping his work in the last analysis performs two operations: he presents certain facts and thus supplies definite data; and provides them with a "key", suitable for the given "type" of the work, a key which makes it possible to decipher the various semantic aspects of the work. These aspects are: objective meanings, allusive meanings, emotional, intellectual, ideological, etc., meanings. It is obvious that that "key" can have varying degrees of readability, and sometimes itself requires an additional, auxiliary, key. This will be discussed later on in greater detail; for the time being, let the existence of the phenomenon itself be stated.

The third assumption is that through the cognition of a literary work the reader comes to know something more: he acquires some knowledge of the world, knowledge more concentrated and wider than that he could acquire himself. True, that knowledge may vary according to the rank of the work and extend from details to peaks of perfection, from the testimony of human degradation to heroism, from trifles to great philosophy. This complies with the actual picture of art, which has its own depressions and peaks. This does not refer just only to the practi-

cal "applicability" of literary art as a document of its epoch, as a historical source *sui generis* (although we would be fully authorized to speak about such a function as well). What is meant here is something much more: the possibility of acquiring a much more detailed and much more many-sided knowledge of the world through the intermediary of literary art, such a knowledge being intellectual, emotional, ideological, aesthetic, etc., in nature. Consequently, this means a better knowledge of ourselves, of man and his possibilities. If it be so, then literary research is not something "in itself" or "for itself", but becomes an instrument of cognition with a fairly universal validity and occupies a prominent place in contemporary humanities. The present suggestion is meant to direct attention to that significance and validity of literary research.

To revert to the main course of analysis, the cognition of the world by man takes place — if we deliberately simplify that intricate complex of phenomena — so to say on two basic planes: the first consists in registering objective facts, in collecting observations ("experiences"), the second, in discovering causal relationships between those facts and in taking advantage of such discoveries. Cognition in the proper sense of the word is the interpretation of the world as a whole, a systemic perception of facts and phenomena and their combination into a sequence of causes and effects. The development of science has shown that the path of human cognition leads from the statement of indirect causes to the detection of direct causes: blow (indirect cause) — pain (effect); stimulation of nerves (direct cause) — pain ("subjective" effect).

Orientation in the world thus requires two elements: a set of concrete data and a "principle" of their existence, a "method" of their operation, a "key" to understanding relationships between them. The so-called "pure facts", indispensable as they are, are in themselves insufficient for grasping the situation. That it is so can be proved by situations in which we find ourselves for the first time: their elements may be known to us, but our ignorance of the functioning of the whole makes us helpless. By analogy, a comparison could be made to a computer with input data but without operations instructions.

Thus, in view of the perceptive apparatus of human consciousness, the proper cognition of the world consists in receiving and combining into a whole two kinds of stimuli: objective data and functional data. If we adopt the terminology of information theory, now an independent discipline, we may the former terms replace by new ones: the cognition of the world consists in receiving information and instructions of specific kinds and types.

The meaning of these two terms, essential for further analysis, must now be clearly explained.

Information is a news or a signal conveyed through the intermediary of adequate informants (sense organs), specialized for the reception of appropriate stimuli due to phenomena occurring in the presence of such sense organs. Instruction is that set of data which tells us about the nature, significance, functions and causal relationships both between objects of information and between them and the recipient of such information. Instruction is a directional, active orientation of the recipient of information.

In receiving information and instructions particular role is played by such "brain" faculties of man as memory and the tendency to associate ideas. These faculties enrich both the amount of information and the store of instructions. Most often it happens that the consecutive incoming items of information are associated with items received earlier and already remembered, which produces appropriate directional data, i.e., instructions. For instance, when we read a book which contains a number of terms that are unknown to us, our possibility to comprehend them is very limited; the data which are conveyed to us either do not reach the information level (they are just incomprehensible) or become items of information with difficulty and in part, and then the scope of instruction is very limited too. But when we read a book that is full of terms which are known to us, current items of information evoke from memory and association centres those items of information and those instructions which are already recorded there, so that the text being read acquires full meaning, in conformity with the assumptions and intentions of its author.

In view of its subjective value, information may vary in nature. It may be:

a) indifferent information — when the set of news items supplied will not in fact be made use of, in spite of an existing set of adequate instructions (e. g., information about the number of passengers, at a specified time, in a not overcrowded tram, in a given district of a given town);

b) potential information — when a set of objective data is not utilizable for the time being, but may be used in different conditions (e. g., information about an excessively overcrowded tram for a man who goes on foot or drives comfortably in a car: the same information for the same man when he takes part in a discussion on the municipal transport, writes a reportage, etc.);

c) potentially useful information — when information is sought and selected according to an adopted key (when a person learns a cer-

tain subject, craft, etc., to utilize information thus acquired in the future, in a most suitable way);

d) useful information — when the information received is immediately applicable (information about topography, climate, weather, etc., acquired during an excursion, especially under unfavourable conditions: in winter, in the mountains, in a little-known territory).

It is obvious that the qualities of information as specified above are not its objective properties, but are classed in human consciousness. Further, information can, and sometimes must, be re-classified, for instance, indifferent information, when evoked from the memory centre, may acquire practical importance, which proves that when acquired it was not indifferent, but potential or potentially useful. Potential information may finally prove indifferent, while many a pupil is most deeply convinced that potentially useful information conveyed to him at school is just "useless". Moreover, the history of science provides many examples of how information offered by outstanding personalities was flatly refused the status of information (attitude towards statements by Copernicus, Galileo, Koch). Something like that often occurs between rival methodological trends within a given discipline, not to speak of the evaluation of a given science by representatives of another discipline (compare the evaluation of information supplied by the humanities in the eyes of representatives of the exact sciences).

Thus, the classification of information is a subjective process, whereas information itself is an objective phenomenon. The objects of information are objective phenomena if information pertains to physical or psychic processes. "External phenomena" are objective since they can be objects of information; the same refers to reactions of nervous centres. Thus all phenomena which actually occur can be objects of information (not in the artistic sense!). Consequently it is to be stated that a message becomes information when it conveys to its conscious recipient true data.

All this will hang in the air if we do not resort here to the only criterion of truth, as formulated by Karl Marx in *Theses on Feuerbach*: the issue whether objective truth is an attribute of human thinking is not a theoretical but a practical issue; man must prove the truth, i. e., reality, and the force, non-transcendence (German: *Diesseitigkeit*) of his thinking. The controversy about the reality or irreality of thinking that isolates itself from practice is a pure scholastic issue.

Thus, data which do not satisfy the criterion of practice can be objects of a message, but such a message does not acquire the rank of

information. This group of data will include, to speak generally, fictitious contents. A reservation must be made here that generalizations, systems of concepts, etc., are not considered to be fictitious contents. Although their reality is specific in nature, yet it is verifiable, confirmed and verified by the various disciplines, e. g., such as mathematics or logic.

And how can we characterize instructions? For the purpose of this paper it may be assumed that instructions are specific items of information, specialized directionally and functionally. Their essence consists in that whereas information "in itself" is passive, instructions are active. Further, while items of information pertain to phenomena. states, appearances and processes, instructions refer to functions, relations and connections. Finally, information pertains to all that what has "substantial" properties in the broad sense of the word, and instructions are reflections of laws of Nature, laws of social development, principles of thinking, all kinds of agreements and univocal (this is a reservation of essential importance!) human conventions. Information is a system of ciphers, and instructions are keys resulting from and adapted to such ciphers. This parallel is well justified: the key is determined by the cipher in a definite way, they come to being simultaneously, so that the cipher makes the existence of the key possible, and the key makes it possible to understand the cipher if a person becomes conscious of the cipher first, and of the key next (of course in the process of reading the key is given but "waits" for application, then there is „first" the cipher which in turn is subject to the operation of the key which has already been in a person's possession, but has not yet been used in a concrete case).

As a result of such relationships between information and instruction, instruction is a code adapted to information. In view of its nature such a code can either be discovered in the sphere of objective phenomena (in the sense explained above), or can be agreed upon according to the convention which is most suitable for a given type of information.

Let us now recall the statement made at the beginning of the present analysis: cognition of the world and cognition of a literary work take place according to analogous principles. What about the cognition of a literary work from the point of view of the phenomena and processes discussed above?

A literary work is a reflection of reality; it reflects reality at different levels, and the reality reflected by it may be either objective or subjective. We have accordingly to do with an epic and a lyric world (the object of epic and the object of lyric, respectively). Thus,

every literary work includes in its content a certain picture of reality, formed from messages, put together in a consistent (or inconsistent) manner by the author; according to that author's assumptions, those messages most effectively present data about the described fragment of the world. Thus, a literary work informs about reality, about events, appearances, states, relationships, and laws which in the author's opinion exist in the world he is showing.

Consequently, it may be said that a literary work, is with respect to the consciousness of its interpretant, a complex or a system of information about those events and states in which the author is actually interested. That information is considered to be the answer to the question, which state of affairs out of the many possible ones has in fact occurred. Since such information, and thereby the answer to the said question, is provided by the author, therefore he, through the intermediary of his work, expresses certain statements and endeavours to develop certain inclinations, attitudes and convictions in the interpretant.

If it be accepted that a literary work is a system of information, it must be said that system is a very intricate one. Its complexity and intricacy is due to several basic factors (regardless of the various possible combinations of those factors), namely:

a) an enormous variety of types of information,

b) mutations of information ("identical" items of information may vary in nature according to their localization in the work),

c) synthetizing information (sets of items of information form a picture which in turn is a new, fuller item of information, e. g., an event, a background, a personality shown with the wealth of details of his physical and psychic life),

d) apparent information (specific stylization e. g. for satirical purposes),

e) implying or explaining the complex network of instructions that are indispensable for the proper exploitation of information applied.

Indifferent information is one of the most acute shortcomings of messages conveyed by the author, and also of the composition of the work. Excess of episodes that mean little or nothing, details in narration or descriptions, all kinds of data not integrally connected with the main course of events presented in the work — all that informs the interpretant about very many states and events, but that information serves no purpose at all. Such items of information are certainly answered to definite question about what is taking place or what has happened, but since the questions serve no purpose, the answers are useless.

The adequate method of providing information requires a ruthless selection of information. If the answers are to be properly directed and useful, the questions must be not only precise but to the point. Otherwise a mass of items of information that are of nil or very questionably utility is heaped upon the interpretant (cf. the novels of Jaraczewska; Kraszewski also is not beyond reproach). From the point of view of composition this is a drawback, since the work loses its inner harmony, and many of its elements find no justification.

It does not follow that all "objective indifferent" information supplied in a literary work is actually indifferent in a given context. Rzędzian (a secondary character in Sienkiewicz's *Trilogy*) who irritates his impatient listeners with long and incoherent stories about trifling disputes concerning the boundary between two landed estates certainly provides information that is indifferent to the plot of the novel. Yet that information is not indifferent to the characteristic of the phlegmatic talker and, on a broader scale, to the characteristic of his class, namely that of petty gentry. And these issues are not at all indifferent, and *a fortiori* alien, to the novel as a whole.

In such cases the proper classification of information depends on the function of the information and its justification from the point of view of the whole of the work. In the case described above we have to do with apparently indifferent information.

A particular role is played in a literary work by potential and potentially useful information. The former supply information about the background and the *milieu* of the main plot, and the latter information directly referring to the main plot, the basic situations and events presented in the work.

The distinction may seem artificial, since in the last analysis all information contained in a literary work contributes to a picture that forms a certain whole, and consequently — at least in the author's intention is meant to be useful. In the last analysis, every well composed literary work is a set (system) of useful information. Mutation of information will be discussed later; for the time being we are concerned with the role of the various items of information in the work as a whole, with the history of the various items of information in the work, with the sequence, weight and meaning of such items which follow and complete one another. Before reaching the basic conclusion as regards the plot and his artistic and philosophical opinions, the author composes his picture from formal elements and from items of information according to a preconceived order. It is in that order that he supplies the appropriate items of information, which vary in their informative value and the degree of connection with the main content

of the work, Consequently, these items of information have their varying rank in a given part of the work, they appeal to the interpretant in a varying manner, and in a varying degree provide information about unrealized, little realized or suspected connection with the developing whole. Thus the items of information, successively stratified in the emerging picture, are potential or potentially useful, according to their function and location in the work. And they are accordingly to be interpreted as such.

The background, the *milieu,* the atmosphere — all that is some sort of comment to the main body of what is being described. In many cases, the amassed items of information reveal their connection with the main plot in some broader sense. They are really potential when they appear as rather incidental, and only from time to time round off the main plot. Autonomous at first, they gradually develop limited organic importance. This can be observed above all in psychological works. Such items of information, potential at first, become useful not from the very outset and not once and for all; they do so when subjective content is confronted with the objective one.

It may be otherwise if the author's assumptions are different. All information pertaining to the background of the plot may be potential information that becomes useful when the background and the *milieu* come to the forefront and in a way become the hero of the work. This can be seen in such novels as *The Pharaoh* by Bolesław Prus and *The Citizens* by Kazimierz Brandys. Many other examples could, of course, be quoted. In principle such a situation occurs whenever "the background" and "the milieu" are essential elements of the main plot.

Potentially useful information is a system of items of information which are successively conveyed to the interpretant with reference to the main plot of the work (due consideration being given to the background and the *milieu,* as explained above). The authors orders and "doses" his information so as the development of the plot requires. The full usefulness of such information is not evident at the very outset, or else — both with reference to the characters involved and to the events shown — items of information are distributed so that not everything becomes known at once.

We mean here, of course, some ideal cases of perfect composition. But anyhow the point is that the author by an adequate dosage of items of information whose usefulness is not quite evident introduces us into the world presented in his work, makes us to become acquainted step by step with its structure and elements. Such information is not conveyed chaotically, as a rule we are not offered information which will be of no use at all in the further course. The way these items of

information accumulate and their growing purposefulness indicate that they will certainly prove very useful. The degree in which the value of information is clear varies considerably. Some items of information are or seem quite obvious and comprehensible, in the case of others the interpretant in general guesses or suspects their importance. As readers we have confidence in the author: we believe him that the general trend of the information conveyed by him is a correct one, although we are not sure in detail to what his information will lead us.

It is so when the events are shown chronologically or in a reversed order. It is in this way that information accumulates around the characters and events in *Hard Times, Our Mutual Friend* and *Great Expectations* by Dickens, in Sienkiewicz's *Trilogy*, in the novels of Walter Scott and the plays by G. B. Shaw. But it is also so if the plot is shown in the reverse order. Although in such cases the end of the plot opens the work, so that the solution is presented at the very outset, yet the accumulation of potentially useful information takes a similar course. From the composition's point of view, the solution of the plot, the "objective point" of the work, ceases to be important, and all the emphasis is shifted on the path leading to that solution, the "natural history" of human fate. The function of the content is changed, but the formation of the system of messages contained in the various items of information remains basically unchanged. This can be seen, though in varying degrees, in Ibsen's *Ghosts* and *Rosmersholm* or in Hemingway's *The Snows of Kilimanjaro.*

Useful information can be analysed in two aspects: usefulness for the course of the plot, as conditioned by the composition of the work, and direct connection with the "real" solution of the plot in accordance with the natural sequences of causes and effects. In a novel of adventure the whole set of information is useful information for two reasons: first, the sequence of items of information results from the compositional principles of that literary genre, principles which require a complicated combination of events; secondly, regardless of the tortuous course of the plot, that sequence leads in fact to a solution which is in conformity with the "natural course of events".

As has been stated above, the sense of truth is inseparably connected with the classical concept of information, since otherwise we would have to do not with information, but with disinformation. The interpretation of truth has been given above. The so-called classical concept of truth may also be introduced here: everything is true what conforms with reality. What then, in the light of these explanations, will be considered "fictious content"? What will be our attitude towards such phenomena as data about real facts which, however,

when confronted with reality prove to be not true; then such data which are introduced into the literary work on the principle of probability; and finally events which are characteristic of such literary genres as utopia, fable, legend, and science fiction? In the first case, we have to do with data that have been deliberately distorted or else presented *bona fide* but not true; in the second, with facts and events from the sphere of classical artistic fiction (characters and events are "invented" but typical and therefore probable); the third case requires no explanations.

The concept of truth will be discussed later in great detail in connection with the verification of the information data according to literary genres.

Attention must now be drawn to mutations within the information conveyed, which process is characteristic of literary works. As mentioned above, the various items of information taken into account either from the point of view of the sequence of events as presented in the work, or from the point of view of the knowledge of the world presented in the work, can become indifferent, potential, potentially useful or useful information.

Every literary work is governed by specific purposefulness. The interpretant may legitimately assume that every element of the literary work in question serves some definite purpose. Every sentence, and consequently every semantic element, even if at first indifferent or rather obscure, should play a definite role against the background of the work as a whole or in combination with some other element, introduced at a later stage. Otherwise such an element, being superfluous, would only be a useless ballast, something which interferes with a proper interpretation of the work and would lower its artistic value.

Since thinking is systematic and expression is analytic, before a complete thought is formulated or a complete picture is presented, the initial part of a given sequence of sentences must be stated. If a given mental whole must be broken into sentences, these sentences can in turn be formulated one after another, in the order which the author thinks best. To quote n sentences one must successively quote the sentences $a, b,..., x,...,n$. The same applies to larger semantic complexes (the various events in the plot, the formation and resolution of the conflict, complex mental processes, a lyrical picture and a lyrical *pointe*, etc.), and also to small complexes within a single sentence and even within a word (the order is: syllables, words, sentences).

Thus, before the interpretant is adequately informed about the basic issues that form the subject matter of the work, he successively

receives partial information. Their semantic scope is rather limited, and their information value very small when compared with the information value of a given part of the work or, *a fortiori*, the work as a whole. Moreover, each consecutive item of information, limited as it is in its scope, becomes synthetized with the preceding item, complements it so that the two form a new item of information, richer in semantic value than either of the two elements. All this takes place throughout the process of interpretation of a given work. Items of information, supplied separately, combine into larger wholes, with considerable information value. If a single sentence (understood as a grammatical structure and a semantic complex) be symbolized *s*, then the synthetizing accumulation of information can be shown as the following sequence of symbols (where *a, x, n* stand for the various complexes of sentences): $(s+s) = S$; $(S+s) = Sa$; $(Sa+s) = Sx$; $(Sx+s) = Sn$.

Every *s* has its own information value. The gradual accumulation of *s*'s is, from the syntactic point of view, a simple transition from words to sentences, from sentences to paragraphs, from paragraphs to chapters or parts of the work, and finally to the work as a whole. That somewhat mechanical accumulation is accompanied by semantic accumulation, i. e., accumulation of information. That accumulation of information is not mechanical in the same way as is the formation of sequences of grammatical units. As the sequence of sentences develops, information becomes synthetized. And while the sequence of sentences resembles an arithmetical progression, the sequence of complexes of information resembles a geometrical progression:

$$[(i_1+i_2)<i_3]+i_x<i_z\rightarrow+x(i,i,i)<Jn$$

That synthetization of information is characterized by several phenomena:

1) Items of information, when combined into larger complexes, pass to higher levels: from indifferent they change into potential, and from potential into useful.

2) That process is not automatic throughout the whole work: according to the structure of the work individual complexes are formed (scenes, episodes, collateral plots, motifs, fairly independent images, etc.).

3) The work as a whole forms, from the point of view of what it presents and of its guiding idea, a *sui generis* one large item of information.

These phenomena, because of their function in shaping the semantic content of the work, are called mutations of information.

Further, the facts described under 1-3 above occur within items

of information and pertain to information, so that they may be called internal mutations. But that is not all. It can easily be seen that items of information undergo mutations not only within the same class, i. e., it is not only so that information changes as to its type. It also happens that indifferent information, changing into potential and then into useful information, not only becomes information of a higher order, but also becomes an instruction. Items of information may become instructions or function as such.

That phenomenon in principle occurs in two cases. First, when within a semantic complex one of its elements is not only its semantic complement, but, and above all, its explanation. Secondly, it often occurs in certain literary genres, namely those in which semantic elements have by convention a multi-stratum structure, i. e., when apart from literal meaning they include a set of additional meanings that are typical of a given genre. That phenomenon is encountered in all kinds of utopias, literary fantasias, in Romantic, allegorical and symbolic conventions, that is over the vast field stretching from symbolism to science fiction. In such cases the information in question both completes further items of information and instructs how those items of information are to be interpreted. In such situations we also observe mutation, which in distinction of the former will be called external mutation or transmutation. It may be symbolized thus: (f = instruction)

$$[(i_1+i_2)>i_3]+i_x<J=f\rightarrow[(i_x+i_z)>Jn]$$

Transmutation, i. e. building of information that performs the function of instruction, serves as a foundation of sensational novel, thriller, crime fiction, and also — though in a somewhat different interpretation — of satire, fable and legend.

Now comes a very essential issue, namely that of the function of the literary genre from the point of view of the interpretation of a literary work as a complex of information.

It has been stated above that the complex of information and instructions is not a goal in itself, but must be provided with a directional impulse. In other words, a complex of data provided with a key for their proper deciphering must have an appropriate programme. For instance: Part Two of *The Adventures of Mikołaj Doświadczyński.* The complex of information: data about the social life of the Nipuans; instruciton(s): the set of suggestions concerning an "ideal social organization"; programme: the complex of desiderata concerning the need and possibility of putting certain social ideals into effect in contemporary society. Literary genre: utopia (based on transmutation within

a system of information and instructions) which entails a univocal directional programming of both information and instructions. From the composition's point of view it is characteristic that Part One of that utopia, as a result of its being contrasted as to content with Part Two, also is a significant transmutation. Part I is a synthetic information but, in view of the existence of Part II, it is a complex of negative instructions for Part II. Similarly, Part II, while being a complex of information, is a positive instruction for Part I. In symbols:

$$[J(I) = f] \rightarrow (-) J(II)$$

$$[J(II) = f] \rightarrow (+) J(I)$$

Or, combing both formulae into one:

$$[J(I) = f](+) \leftrightarrow (-)[J(II) = f]$$

To study the lay-out of information, instructions and programme let us examine the composition of the fable of the classical type. First of all, it is bi-elemental: it consists of a "picture" and thesis ("sub-text"), i. e., an illustration and a "text". The picture, which represents the plot of the fable, is certainly a complex of items of information. The opening or concluding thesis also is an item of information, but in conformity with the principle of transmutation it changes into instruction and becomes pure instruction for a proper deciphering of the meaning implied by the "picture". But a closer semantic analysis easily reveals the looseness of composition: the two semantic elements, the general (thesis) and the particular (illustration, example) have no connecting link between them. In fact there is no element which would show for sure that the said two semantic elements are connected internally, and not only externally. Yet we have no doubts that such an organic unity in fact exists; in other words, we have no doubts that apart from information and instructions there is a programme as well. That programme is included in the directives that result from the genre of the fable which is built on the functional principle of example.

Here we come to the heart of the matter: transmutations between information and instructions follow the structural lines of elements of the literary work, but the essential theses of the programme belong to the criteria which establish literary genres. Historical and social novel, comedy of manners, animal fable, satire, pamphlet, tragedy (of the ancient type), fantastic novel, bourgeois drama, utopia, gnome — these genres are on purpose enumerated without any systematic order — are various types of programmes which correspond to

genres of determined literary forms. In such cases, the programme is goal-directed. Whereas individual and synthetized instructions within a literary work are a literal code for the information contained in the work, the programme, outlined by the directives and criteria of the given literary genre, is the central directional information with considerable interpretive values. The literary genre, understood as a programme, is for a given literary work a more universal law of a higher order, which informs the interpretant as to the artistic and ideological sphere of operation of a given literary work.

Such an interpretation of the literary work as a complex of information guided by instructions and based on an explicit programme, gives more precision to the position from which the author formulates his statements and creates complexes of images, and at the same time brings out the cognitive values of the work. What is of particular importance here, this bears out the role of the literary genre not as a mechanical resultant of "formal elements", but as a complex of directives which determine the proper interpretation of the assumption adopted in the individual literary work. Sets of instructions provide data for internal interpretation, based on a proper understanding of the content presented in the work, and the genre, conceived as a programme, enables us an external interpretation which explains the basic attitudes adopted in the work and in the author's vision of the world. It is the programme which shapes properly both information and instructions. Information theory, interpreted in this way and adapted for the needs of literary theory from the point of view of uniform and univocal terminology, is to make cognitive and interpretative processes more concrete with reference to literary works.

BIBLIOGRAPHICAL NOTE

1. A. Ducrocq, *L'Ere des robots,* Paris 1953; 2. L. Brillouin, *Science and Information Theory,* New York 1956; 3. P. de Latil, *La Pensée artificielle,* Paris 1956; 4. C. Shannon & W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication,* Urbana 1949; 5. D. Slepian, *Information Theory,* [in:] *Operations Research for Management,* Baltimore 1954; 6. R. Abernathy, *Mathematical Linguistics and Poetics,* [in:] *Materials for the International Conference on Poetics,* Warsaw 1960; 7. T. A. Sebeck, *Notes on the Digital Calculator as a Tool for Analyzing Literary Information,* ibid.; 8. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric,* New York 1950; 9. J. Trzynadlowski, *On so-called Incomprehensible Poetry* (in Polish: *Prace polonistyczne,* XVII, 1961).

Translated by *Olgierd Wojtasiewicz*

TEORIA INFORMACJI A GATUNEK LITERACKI

STRESZCZENIE

Podejmując pracę na temat zastosowania pewnych ogólnych dyrektyw teorii informacji (w swej istocie dyscypliny matematycznej) do badań literackich — autor rozprawy przyjął kilka wstępnych założeń podstawowych:

Pierwsze, że poznawanie świata i poznawanie dzieła literackiego odbywa się wedle zasad analogicznych.

Drugie, że autor dzieła kształtując swój utwór dokonuje dwu zabiegów konstrukcyjnych: przedstawia pewne fakty, dostarcza określonych danych oraz wyposaża je w stosowny dla danego typu utworu klucz, pozwalający na rozszyfrowanie różnorodnych sfer znaczeniowych utworu.

Trzecie, że poprzez poznanie dzieła odbiorca dochodzi do poznania czegoś więcej: do wiedzy o świecie, skoncentrowanej w kształcie zwartym i oszczędnym, lecz w swej istocie rozleglejszej od tej, którą sam mógłby zdobyć.

Z uwagi na percepcyjny charakter ludzkiej świadomości poznanie świata — i poznanie dzieła literackiego! — opiera się na otrzymywaniu i wiązaniu w całość dwu rodzajów bodźców: danych przedmiotowych oraz danych funkcyjnych. Biorąc odpowiednią terminologię z dziedziny teorii informacji, uprzednie nazwy można zastąpić innymi — dane przedmiotowe to informacje, dane funkcyjne to instrukcje.

Ze względu na informatywną rolę podmiotową informacje mogą przybierać poczwórną postać:

1. Informacji obojętnych — gdy zespół dostarczonych wiadomości pomimo istnienia zespołu instrukcji nie będzie wykorzystany.

2. Informacji potencjalnych — gdy zespół danych przedmiotowych aktualnie nie ma zastosowania, lecz może je uzyskać w innych warunkach.

3. Informacji potencjalnie użytecznych — gdy dobiera się i poszukuje informacji wedle przyjętego klucza.

4. Informacji użytecznych — gdy otrzymany zespół wiadomości posiada aktualną zastosowalność, gdy się bezpośrednio uaktywnia.

Z kolei instrukcje można określić jako swoistego rodzaju informacje funkcyjnie, kierunkowo wyspecjalizowane. Informacje mają charakter bierny, instrukcje zaś są dynamiczne i czynne; informacje dotyczą zjawisk, stanów, wyglądów i przebiegów, instrukcje zaś odnoszą się do funkcji stosunków i związków. Informacje ujmują to wszystko, co posiada cechy „substancjalne", natomiast instrukcje są relacją o prawach przyrody, prawach rozwoju społecznego, zasadach myślenia, wszelkiego rodzaju umowach i jednoznacznych porozumieniach międzyludzkich. Informacje to zespół szyfrów, instrukcje zaś są odpowiednimi kluczami z tych szyfrów wynikającymi i do tych szyfrów dostosowanymi. Instrukcja jest kodem dostosowanym do informacji.

Odnosząc te relacje do dzieła literackiego upoważnieni jesteśmy do takiego postawienia sprawy: utwór literacki jest w stosunku do świadomości odbiorcy zespołem, systemem informacji o tych zdarzeniach i stanach, które są przedmiotem aktualnego zainteresowania autora.

System ten jest bardzo skomplikowany. Złożoność ta polega na kilku podstawowych aspektach, a mianowicie na pełnym współistnieniu

a) wszelkich typów informacji,

b) mutacji w zakresie informacji (zmian charakteru informacji w zależności od aktualnej lokalizacji w różnych partiach utworu),

c) informacji syntetyzujących (połączonych w większe zespoły, kiedy to zbiór poszczególnych informacji tworzy obraz całościowy, będący z kolei nową, pełniej-

szą informacją — na przykład wydarzenie, tło, postać działająca pokazana w całym bogactwie życia fizycznego i psychicznego),

d) informacji pozornych (gdy autor na przykład dla celów satyrycznych przeprowadza swoiste stylizacje),

e) implikowania lub eksplikowania (złożonej sieci instrukcji niezbędnych do właściwego wyeksploatowania podanych informacji).

Jest rzeczą zrozumiałą, że z klasycznym pojęciem informacji wiąże się nierozłącznie poczucie prawdziwości. W przeciwnym wypadku mielibyśmy do czynienia nie z informacją, lecz z dezinformacją. Co przeto uznamy za „zespoły treści fikcyjnych"? Jakie stanowisko zajmiemy wobec takich np. zjawisk, jak z jednej strony dane o faktach realnych, ale w konfrontacji z rzeczywistością zdemaskowanych jako nieprawdziwe, dalej takich, które są wprowadzone do dzieła literackiego na uogólniającej zasadzie prawdopodobieństwa, a wreszcie wobec zespołów zdarzeń z kręgu gatunkowego utopii, bajki, baśni, świata fantastycznego, a wreszcie *science fiction*? — W pierwszym przypadku mamy do czynienia z danymi tendencyjnie zafałszowanymi lub podanymi w dobrej wierze, ale *de facto* nieprawdziwymi, w drugim zaś z zespołami faktów i wydarzeń z dziedziny klasycznej fikcji artystycznej (postaci i wydarzenia „wymyślone", ale prawdopodobne jako typowe). Wypadek trzeci nie wymaga objaśnień.

W procesie podawania informacji szczególne znaczenie posiada ich syntetyzowanie. Śledząc ten proces zaobserwujemy kilka typowych zjawisk:

1. Informacje łącząc się w większe zespoły przechodzą z jednego szczebla kwalifikującego na inny, wyższy. Z obojętnych zmieniają się w potencjalne, z potencjalnych zaś w użyteczne.

2. Proces ten nie przebiega automatycznie przez ciąg całego utworu, w zależności od struktury treści tworzą się pojedyncze wewnętrzne zespoły (sceny, epizody, wątki oboczne, motywy, obrazy o walorach samoważności).

3. Utwór z punktu widzenia swej całościowej obrazowości oraz „naczelnej idei" stanowi *sui generis* wielką informację.

Co więcej — ten złożony aparat funkcji i związków pokazuje, że informacje zsyntetyzowane, w wyższym stopniu użyteczne, tworzą z jednej strony informacje wyższego rzędu, z drugiej zaś — nabierają charakteru instrukcji. Informacje mogą się stawać instrukcjami lub też spełniać funkcje instrukcji.

Zjawiska wymienione uprzednio w punktach 1—3 nazywamy mutacjami w obrębie informacji lub mutacjami wewnętrznymi. Przechodzenie od informacji do instrukcji nosi nazwę mutacji zewnętrznej lub transmutacji. Na modelu transmutacji, czyli formowaniu informacji posiadających funkcje instrukcji, zbudowana jest powieść sensacyjna, powieść grozy, powieść kryminalna, a dalej, choć w nieco innym ujęciu — satyra, baśń i bajka.

Jaka z kolei jest funkcja gatunku literackiego w aspekcie ujmowania utworu literackiego jako zespołu informacji?

Tu należy stwierdzić, że kompleks informacji i instrukcji nie może być celem samym w sobie, musi być natomiast wyposażony w określony impuls kierunkowy. Inaczej — zespół konkretnych danych zaopatrzony w klucz do należytego jego rozszyfrowania musi być w odpowiedni sposób sprogramowany.

W rezultacie dochodzimy do następującego wniosku: zjawiska transmutacyjne w wymianach między informacjami i instrukcjami przebiegają po linii strukturalnych elementów utworu literackiego, natomiast zasadnicze tezy sprogramowania (tzn. programu) mieszczą się w sferze kryteriów konstytuujących gatunek literacki. Pojęcie programu odznacza się celowym nacechowaniem. O ile poszczególne instrukcje pojedyncze i zsyntetyzowane w obrębie utworu są dosłownym kodem

dla zawartych w utworze informacji, o tyle program zakreślony dyrektywami i kryteriami gatunku literackiego jest centralną informacją kierunkową o poważnych walorach interpretacyjnych i interpretujących. Gatunek literacki-program jest dla konkretnego utworu literackiego bardziej uniwersalnym, wyższego rzędu kodem orientującym odbiorcę w artystycznym i ideowym zakresie działania i nastawienia danego dzieła.

Tak rozumiana zasada ujmowania dzieła literackiego jako zespołu informacji kierowanych instrukcjami oraz opartych na wyraźnym programie dokładniej stawia sprawę pozycji, z jakich autor formułuje swe twierdzenia oraz kreuje zestroje obrazów, przy tym zaś eksploatuje walory poznawcze dzieła. W dalszej konsekwencji dobitniej uwydatnia się rola gatunku literackiego jako zestroju dyrektyw wyznaczających należytą interpretację szczegółowych założeń przyjętych w utworze. Zespoły instrukcji dostarczają danych do interpretacji wewnętrznej, opartej na właściwym rozumieniu treści przedstawionych, gatunek-program zaś interpretację zewnętrzną, wyjaśnienie zasadniczych postaw przyjętych w utworze i kierunku autorskiego widzenia. Właśnie z programu wynikają właściwe, odpowiednie kontury informacji i instrukcji. Tak rozumiana i do celów wiedzy o literaturze zaadaptowana teoria informacji od strony jednolitej i jednoznacznej terminologii ma ukonkretnić procesy poznawcze i interpretacyjne w odniesieniu do dzieła literackiego.

Jan Trzynadlowski

ELEMÉR HANKISS
Budapest

THE HAMLET-EXPERIENCE

(An attempt at measuring the impact of the tragedy)

Literary works are not only products of, but they are also productive of life. They are not lifeless mirrors reflecting social or psychological conditions, but are also sources of energy that are transforming and shaping man and society. These are antiquated common places, we know, and repeat them only because literary historians are far too frequently unmindful of them. They confine themselves to the analysis of the social and personal conditions which contributed to the genesis of the literary work and there are only few among them who take also the second step, which is by no means less important, that of clearing up the effect produced by the work of art on people, and society in general. If we have, however, important results to record in this field, it is due less to literary history than to three other disciplines. To aesthetics — the definition of the impact of arts being necessarily the starting point or conclusion of all systematical aesthetics, to educational psychology — as it has recently made a series of experiments in order to determine the influence of reading on the expanding mind, and finally to book- and library-sociology — which by its public opinion tests is endeavouring to know readers' taste, demands and sphere of interest.

But all these researches offer only partial results that ought to be summed up and largely completed by literary historians. For aestheticians are moving on the level of philosophical generalities abstracted from the works of art themselves, educationalists are interested only in psychological and not in historical moments and, finally, sociographers generally content themselves with stating numerically the popularity of a literary work or artistic form, without inquiring for the sources or effects of this popularity. There are, nevertheless, some excellent monographies dealing with the history of book-trade and diffusion, with the evolution of libraries, of reading habit and of public taste in general. As for instance Richard D. Altick's *The*

English Common Reader. A Social History of Mass Reading Public. 1800—1900 (Chicago 1957), or James D. Hart's *The Popular Book. A History of America's Literary Taste* (New York 1951). These and similar studies are gradually clearing up how literature has had a growing ascendancy on society, they schedule the changing quantity and nature of books diffused in different ages and different social sections, they list up best-sellers and register the changes in popular taste — they determine, in short, which books could have a considerable impact on society and they state the importance and permanence of this effect. But they seldom ask the final questions which read: What is the content of this effect? In what direction did it influence and drive the readers? Or generally speaking: What effect has literature produced in all ages on the life and evolution of mankind?

These are difficult problems, and one cannot even say for certain if literary effect is determinable at all. And even if it is, how to measure it in cases less evident than that of *Uncle Tom* or *Oliver Twist* so frequently quoted in this respect? Research work is here still in the phase of experimentations, in that of elaborating the appropriate working methods and devices. In contribution to these studies, we selected Shakespeare's *Hamlet* with the purpose of investigating the effect produced by this tragedy on its audience and critics since the time Shakespeare wrote it. Our choice fell on Hamlet because he is one of those meteor-like literary heroes who impressed not only their own contemporaries, but have remained sources of light and energy all over the ages. Therefore, if we can record all those changing experiences that the tragedy produced in the minds of the different generations, we shall have at our disposal, instead of a single, homogeneous effect, a whole series of different experiences out of which we may reconstruct the tragic impact in its whole complexity.

We are, of course, not the first to undertake such a task. Between the two wars several so called "after-lives", "Nachwelt"-s were published, but the majority of them were conceived in the spirit of the *Geistesgeschichte*, i. e. their authors considered the metamorphoses of their heroes as a mirror reflecting the changes and the evolution of an abstract *Zeitgeist*. For us, on the contrary, the history of the Hamlet-experience is the history of the active role Hamlet has played in the evolution of human mind and society.

We hoped in the same time to contribute by our studies to contemporary Hamlet criticism, which since the beginning of the century has deemed it more and more necessary to investigate the impact of the tragedy upon its audience, going even so far as supposing that the clue of the tragedy, of the Hamlet-enigma is to be sought in the Hamlet-

-experience of people as much as in the tragedy itself. "It is of the highest importance to attend to contemporary opinion concerning Shakespeare" — writes J. Sisson and we may refer, in the same way, to statements and practice of E. E. Stoll, A. J. A. Waldock, J. Dover Wilson, H. R. Walley, L. Morsbach, R. M. Alden and others, and may quote by way of illustration a passage of H. D. F. Kitto who writes somewhere: "But it remains true that drama, like music, is an art; that its real »meaning« is the total impact which it makes on the audience; and that if we reduce it to the logical formulae of prose, as the critic must, we are gravely attenuating it".

During our investigations, we tried to clear up the history of the Hamlet-experience as reflected in Shakespeare-criticism and in the stage-history of the play. We gave an account of the methods and results of these researches on another occasion [1] so that, at present, we may proceed immediately to our next task which is to study the Hamlet-experience of our own time, of our own contemporaries.

GAUGING LITERARY IMPACT BY QUESTIONNAIRES

In investigating the present-day effect of the Hamlet tragedy, we are in the advantageous situation of having at our disposal, beyond our traditional sources (reviews and analyses, diary notes and letters, statistical data and personal confessions, book illustrations and stage-designs, and so on), also a new one, which may prove more abundant in results than any of the former ones. We have, namely, the possibility of contacting the reader or the spectator directly, putting him questions that will induce him to reveal and define his Hamlet-experience, and even the unconscious elements of it, if the question-paper is suitably composed. We have only to pursue this kind of investigations and to extend them systematically to all age-groups and social sections of our time; in the end our notion of the twentieth century Hamlet-experience will be, presumably, more differenciated and authentic than that concerning former ages.

Our results achieved hitherto are, unfortunately, very modest. We were able to issue only 500 questionaries and could circulate them only among arts students of three Hungarian universities. In this way, those 59 question papers which we got back duly filled up (this is about 12% of the quantity issued) furnish us particulars only on a few people, who belong in addition to the same narrow social group and are, more or less, of the same age. From such data no sweeping conclusions may be drawn concerning the contemporary society in general. And which is more: the answers may not be evaluated even in

[1] *Neue Wege der Hamlet-Kritik.* Shakespeare Jahrbuch 1958.

view of this small social group, as they will get their real significance only when they are checked up with the answers and views of other social sections in and outside Hungary. But even if the final summing up of our facts and figures must be postponed at present, this first experimental poll gave us the opportunity of stating the insufficiencies of our question form, and to elaborate the means and methods of evaluating and systematizing the material which, as a result of further polls, will stream in — so we hope at least — in considerable quantities.

In the first and general part of our question form (we give its whole text together with the numerical results of the poll in the appendix), we inquired for some personal data of the respondents in order to be able, when the time comes, to make all necessary breakdowns. The second and main part of the questionary deals with the tragedy itself. In trying to determine the Hamlet-experience of our respondents, we analysed the answers and arranged them in the following groups:

1. The intensity of the tragic impact.
2. The positive or negative nature of the impact.
3. The trend and content of the impact.
4. Final evolution and permanence of the experience.

Let us begin with the first one.

1. The intensity of the impact

Its numerical measurement is scarcely possible as we have so far no voltmeters and ammeters for the mensuration of the tension and intensity of human feelings and reactions. Experience has, however, a large scale of intensity ranging from indifference — through sympathy and admiration — to the very ecstasy of feelings.

The best source of intensity-gauging is, in our case, the style and character of the answers. Mere yes or no answers, for instance, or those given only by underlining prefabricated responses are, in general, denotative of a shallow experience. Qualified answers, on the contrary, indicate a deeper impact, and their vehemence or moderateness, their indicative, disputative or imperative character is a sure guide to the intensity of the tragic experience. The results achieved in this way may be validated by analyzing the contradictions between the different answers of the same person. Formal contradictions, inconsistencies or logical lapses betray that the experience was not deep enough, so that the respondent gave to every question the first answer that happened to cross his mind. As for instance he who underscored first that "Hamlet is master of his own fate" (Question 10), but some lines below, without giving any reason of his changing of opinion, he

underlined already the answer that Hamlet is the victim of the society (Question 15). Those contradictions on the other hand, which reflect the deep antitheses of life, are likely to be the products of a strong tragic impact. Another young man, for instance, gave the following answer to the latter question: "Hamlet is the victim both of himself and of the society. Among other social circumstances he would not have gone under, but he would not have been born either". His later answers have the same antithetical character, so that we get more and more convinced of the exceptional intensity of his experience. He writes e. g.: "It is true, that man is weak in himself, but he should confine his destiny on greater powers only when those powers are just and humane" (Question 28). Or elsewhere: „Don't meditate but act! This is a very good motto, if you have the possibility of acting at all" (Question 28).

The intensity of the experience depends in some way or other on the degree in which people are identifying themselves with the tragic hero. If somebody makes common cause unreservedly with the hero, he is likely to have undergone a deep tragic effect, and vice versa. This interrelation of intensity and feeling of community is important for us, because the degree of identification may by stated already in statistical numbers. Question numbers 9, 16 and 19 are diagnostic of people's identification or non-identification with the hero. The result by our sample poll was this:

Identification	Neutral	Non-identification
40%	20%	40%

This proportion is likely to vary according to different social groups, and so it is, or may be characteristic of them. By analyzing some further questions and answers (Nos. 11, 13, 25) we may validate our results. Those respondents, for instance, who have become one with Hamlet, generally do not take him for a fool, and the majority of them judge the Fortinbras-scene (the last scene of the play) superfluous, as one of the girl, who writes: "I even do not remember this scene. Hamlet is dead, what do I care about anything that may happen afterwards!"

2. Positive or negative nature of the impact

We call the tragic impact positive or negative according to its being stimulating or depressing. It is positive, if it enhances the vital energies of man and is negative in the opposite case. Analyzing several questions of our paper (Questions 7, 9, 16, 22, 25—28), we could state that: the ultimate and total effect of the Hamlet-tragedy on our respondents was

Positive	Neutral	Negative
in 35%	in 30%	in 35%

This proportion corresponds, more or less, to that of the self-identification (see above), so that we may be driven to the conclusion that the positive or negative character of the tragic effect depends somehow and among other factors on the intensity of the experience. Perhaps so far, as those who have the chance or the courage of enduring the tragic impact in its totality come out of this dangerous adventure renewed and regenerated at last. And though they experienced the stirring and upsetting forces of the impact, they feel it in the last resort uplifting and fortifying, and almost never depressing or disheartening, as those feel it frequently who — out of distrust or anxiety — kept aloof, in advance, from the tragic effect, or immersed in it only with anxious circumspection (See question 26).

It would be very important to know those psychological and social factors which influence the intensity and the nature of the tragic impact. It is still a matter of conjecture, but it is more than probable that the Hamlet cult will run high in transition periods, i. e. in nations going through a critical time and in social layers that are struggling against the old and for a new social order. As for instance on the turn of the 18th century, from Herder to the generation of Victor Hugo. Untroubled and static ages, on the contrary, and the prevailing conservative layers have been biased against him in the majority of cases: one considered him a subversive, undesirable man, and found more faults than virtues with him in the mid-eighteenth century as much as in the second half of the 19th. He was treated in the same, negative way by some energetic and sweeping social groups pushing toward sure and well-known objectives, as for example the Hegelites or the partisans of the *Junges Deutschland* movement, while irresolute people, still seeking and only surmising their way out from an unbearable present, used to feel themselves attracted towards Hamlet's mysterious world and meditating spirit full of strange and unappeasable nostalgies.

If the exact role of these social and psychological factors is still unknown to us, we can state, on the other hand, with certainty that the tragic effect is always a reciprocal mechanism: it is not an action, but an interaction. The positive or negative nature of the final experience is always the result of a struggle that is going on between two centres of energy, i. e. between the tragic impact and the human mind. This fight may run several courses. It happens that the tragic effect does not divert at all the vital drive of people from its normal course,

and it happens also that it restrains or stimulates their dynamism, breaks it or gives it a new direction.

The diversity of the progress and issue of this fight is so great that if we want to obtain results that are clearly diagnostic and statistically evaluable, we have to systematize the material and to concentrate it in some well-defined typical cases. Though we have still very little material at our disposal, we have made an attempt at establishing some of the main types of tragic action and reaction. In order to avoid lengthy descriptions, we deemed it useful to give for every case a simple graph illustrating the main lines of force of this struggle. The squares stand for Hamlet, and the plus or minus signs in them indicate whether the respondent considers him as a positive or a negative force. The circles represent the respondents themselves, and the symbols in them denote whether they are optimistic or pessimistic, whether they feel themselves powerful or powerless in their fight with the tragedy and with life itself. The arrows illustrate the process and issue of the fight: they dart up when people are feeling Hamlet or themselves victorious over life, and they point downwards when bitterness and despair are overwhelming them.

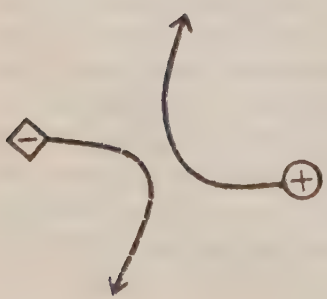
a. No real experience. Indifference. This type of respondent is not impressed by Hamlet at all, so that his vital dynamism does not deviate from its normal course. He takes cognizance of Hamlet's faults and virtues calmly, without the least emotional or intellectual reaction. He states categorically, that Hamlet is not a man of our days, and so he thinks to have done personally with the whole problem.

b. No real experience. Emotional refusal of the experience. He, too, is biased against Hamlet, but he is not strong enough to pass by him with a feeling of horror. "Life him indifferently: he holds back from would be a series of tragedies — he writes — if many people would be like Hamlet". It is remarkable that our former respondent (a), for whom Hamlet's world was completely strange, could call it reassuring (NB. those who under-

went a strong tragic effect never feel it reassuring), while this one, touched already by the fearful tragic atmosphere of the play, calls it depressing and endeavours, consequently, to get rid of it.

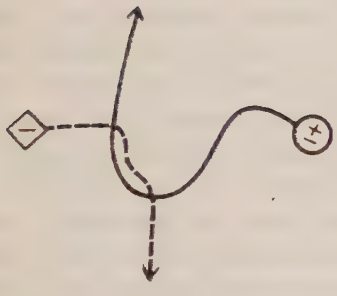
c. No real experience. Intellectual refusal. Being anxious about his peace of mind and feeling of security, he turns a deaf ear to everything that may or might be in the farthest connection with Hamlet. He does not answer a lot of questions at all, and honours other ones with a laconical yes or no. Lest he should get entangled in the labyrinth of the Hamlet-world, he does not even formulate in words his thoughts and feelings. Instead of answering, he writes: "Ask Freud". Or he refers us in the same off-hand manner to Schopenhauer.

d. No real experience. Moral refusal. He is already on the way of being attracted into Hamlet's gloomy world. He feels Hamlet's solitude, resignation and disillusionment his own, but he starts back suddenly having realized that Hamlet's blank despair is something else than his own bitterish melancholy. Finally, in order to break all links between Hamlet and himself, he lines up quickly a score of moral objections against the hero.



e. Negative experience, but unbroken vital impulsion. At our experimental poll, this was one of the most frequent types. By sympathy and admiration he is attracted towards Hamlet, he discovers in him a lot of values, he is even moved by his tragic defeat, but his own dynamism, sweeping upwards, is not broken by this experience. He does

not identify himself with Hamlet and does not become involved in the mesh of his enigmatical destiny. He makes it clear that this tragedy may not, and must not be generalized. Looking for the lessons of the drama, he underscores in the 27th and 28th questions all active, optimistic answers. And finally, by three exclamation marks, he lays a particular stress on the appeal: "Action is needed, not meditation!!!"

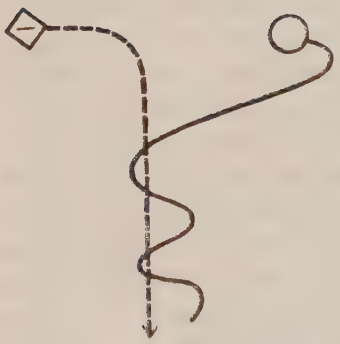


f. Negative experience. Vital forces wellnigh succumbing. This is in many respects similar to the former, but his vital drive is not strong enough, so that he finds it hard to break out of the magic circle of the tragedy. Being aware of his weakness, he accepts Hamlet in advance with more reserves than the former, but he betrays every instant that he feels a certain community of fate with him. At last, he succeeds in shaking off this uneasy and fearful experience, and by the last question, he underscores three active and stimulating answers. But his underlinings are faint and they fade away between the lines: they do not give the impression of a firm conviction.

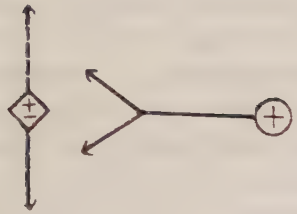
g. Negative experience and unvoluntary acceptance thereof. This is one of our senior clients. He is 32 years old. His attitude is remarkably more forced and not so dynamical as those of the younger ones. He confesses that he has something in common with Hamlet, but he knows that this is to his disadvantage. Reality and desires have already diverged in him more than in the others. Younger respondents are still able, in the ardour of

a great passion at least, to break out from desperation. By him, on the contrary, every occasionally hopeful voice is choked with bitter cynicism. Hope is nothing more than illusion for him. And the final lesson he draws from the play is not a balanced statement, but an illusory postulate that will be, he knows very well, hardly fulfilled: "Good must be triumphant in the world if you want that life be beautiful and worth living".

h. Negative experience and unsuccessful fight against it. In this case, we may follow up, step by step, the struggle of a man against the tragic impact. This young man here feels drawn toward Hamlet, but he does not want to share the desperation and the tragic fate of the hero. He shoves himself off, again and again, but he is attracted, over and over again into Hamlet's world. He denies, criticizes or ignores him in succession, he feigns indifference and starts, in the next moment, a bitter attack on him, but all this in vain: he gets again and again under his influence and is swallowed up by the waves of despair. This fight is going on with varying success to the last question of the form.

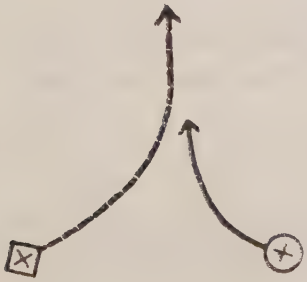


i. Positive experience, but no real influence. He regards Hamlet as a noble and courageous spirit, who prefers justice and truth to everything in the world, and who lives for the reformation of the world. But all this means no personal experience for him. He does not need Hamlet's energies. He does not look upon him as an ideal: he is rushing forward sure of his own forces.



j. Positive experience. Intellectual attitude. He does not become pervaded by the tragedy: he remains, from first to last, a cool observer. He takes the play for a logical problem that is to be solved. Hamlet does not fascinate him. He deliberates coolly his good and bad qualities. He is capable of subtle distinctions: "There is only a surface similarity between Hamlet and the modern man — he writes — as the springs of their irresolution are different. Hamlet is wavering because he sees too much of life, while modern man is only weak-willed". He is not a man of moods. He does not reject Hamlet completely, and does not idealize him either. Taking all things into consideration, he states that the social demand in people like Hamlet is not too great, but some of them are absolutely needed: they are the conscience of the community.

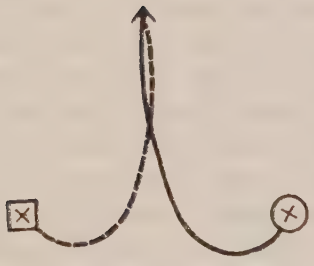
k. Positive experience. Sympathy. He feels a deep affection for Hamlet, but he does not become one with him. His experience is strong and personal, his sympathy deep and sincere. But this is only attraction, and not identification. As he states himself: "Hamlet is not the symbol of our own destiny, though a thinking person is always congenial with him". Note this: Only congenial and not identical. Only fellow spirit and not fellow sufferer.



l. Positive experience. Admiration. She admires Hamlet without reserve. Moral greatness and firmness of purpose characterize him. He is not an average man, because he is able to deny himself in the interest of a higher objective. And what is still more: he has the strength of renouncing of Ophelia and

of love itself. The student girl who writes these lines is so astonished and bewitched by this sacrifice that she feels herself compelled to express her admiration thereof, once more, on the verso of the questionary.

m. Total experience. Ecstasy. This is not sympathy or admiration any more, but complete and ecstatical identification. "I do not want to be similar to Hamlet, but I cannot help it — she writes. You cannot imitate him. He is the destiny of deep-feeling people". She makes common cause with Hamlet in his solitude and despair, and if they are able at last to rise up from the depths of desperation, this is due to a certain revolting defiance and to a noble pathos of accepting freely their tragic fate. Whether Hamlet is neurotic or mentally ill? — she asks. "Yes, he is, if it is to be ill to meditate upon things that are evident for others, or to hesitate when another would draw his dagger, or if it is to be ill to renounce a great emotion and accept loneliness and despair".



3. The trend and content of the tragic impact

Beyond its being positive or negative, attractive or repulsive, we have to determine also the exact direction and content of the tragic impact. Here we have to sum up, first of all, those questions (Nos. 7, 16, 19, 24, 27, 28) and answers which betray what people are considering valuable or valueless, attractive or repulsive in Hamlet's character. The score of our sample poll was this:

Positive, attractive features		Negative, repulsive features	
Love of truth	65	Meditation, irresolution, weak will	80
Humanity, morality	35	Scepticism	32
Intelligence	33	Melancholy	10
High and noble demands	14	Cowardice	3
Consistency in principles	14		

This scale of values is, to all probability, changing according to variables, such as age, social status, historical period, etc. It is feasible,

for instance, that only for this younger generation are love of truth, intelligence and noble demands the greatest values of life. The fact that two of our three older respondents do not mention any of these characteristics may be regarded as indicative of this. Another possible characteristic of these young people is the fact that there occur almost no moral motifs in their answers. There is even one among them who, to the question whether Hamlet is or is not a moral man, gives the following response: "What is morality? This question is anachronistic". Their judgements as to values are rather vitalistic. They blame Hamlet almost exclusively for his passivity and irresolution and clamour for quick and energetic action. Two of the senior respondents, on the contrary, are alone with their moral reproaches and with their conviction that the chief reason of Hamlet's fall lies in the fact that he was revengeful and committed murder.

But Hamlet's positive or negative characteristics are only the components of the final resultant of the tragic impact. If we want to determine the ultimate direction of the impulse given by the tragedy, we have to analyze the answers given to the last two questions of our questionnaire. By our 27th question, we asked our respondents to state the essence of the Hamlet-tragedy, and to say whether they are regarding Hamlet as the symbol of a certain kind of human destiny. We asked this, because the symbol is the final synthesis and result of the tragic experience: everything that the tragedy meant to the spectator is, or may be incorporated in it. Our question was a multiple-choice one. In the appendix you will find those Hamlet-symbols which got the most agreeing and disagreeing votes. By our 28th question, we had respondents word once more their tragic experience, but this time already on the level of practical conclusions. What is the lesson of the tragedy, if there is any? — so reads the question. The score of the ballot is to be found again in the appendix. And we may conclude on the basis of them, that the great majority of the answers are optimistic, active and intimate a steady belief in man and in ideals. This optimism is not a naive and an idyllic one, for several of our respondents feel the burden of great and often inexecutable duties; many of them suffer from the fact that Hamlet has got into conflict with his own society and is constrained to accept solitude. But they do not cast the blame thereof exclusively on society. Here are some answers to illustrate the wide range of their different attitudes:

— Society tramples unmercifully on Hamlet and his like; they struggle with each other and, as it always happens, force is victorious not justice.

— There is no social order in which Hamlet-like people would feel themselves happy.
— The cause of his defeat is in himself, though it is indisputable that in Fairyland he would not have gone under. But where is such a land?

They do not delude themselves by saying that we have got over these problems and are very well aware of the difficulties to be faced. Bitter and cynical voices mingle with their answers, and some of these 20—22 years old youths are trying already the attitudes of resignation and disillusionment. But in the last resort, their doubts and reserves strengthen rather than weaken their conviction that the creative dynamism of people who demand much of life and still more of themselves is the greatest value of life and the surest pledge of our future.

These conclusions are, of course, more or less arbitrary. We wrote these lines only to illustrate the possibility of revealing and describing people's tragic experience by the help of a questionnaire. The final evaluation of the responses is to be postponed, as we said before, till we have extended our researches to all important sections of our society. Only then shall we be able to specify with precision the effect the Hamlet tragedy has produced and is producing on contemporary society.

4. The final evolution and permanence of the experience

The action of the tragedy upon its audience is not a momentary, flashlight phenomenon, but it is a lasting process during which one is defending oneself and struggling against the violent and destroying forces of the immediate tragic impact and is transforming it gradually into a fruitful human experience. If we intend to specify our knowledge on this interaction between tragedy and spectator, we have to extend our polls not only in space (i. e. to different social sections), but also in time: we have to check the development and formation of the tragic experience several times, repeating the polls at least in three subsequent stages of its evolution.

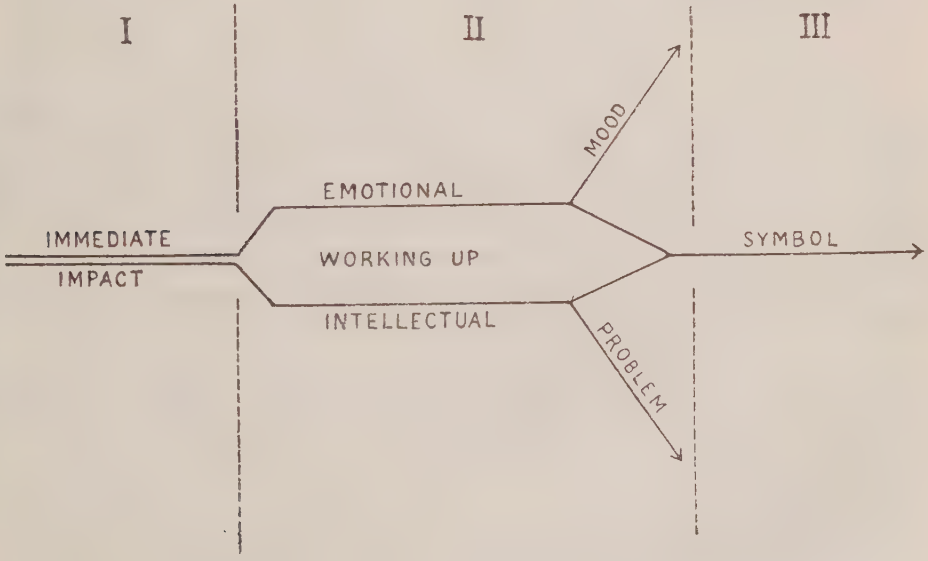
1. During the action of the immediate tragic impact, i. e. in the intervals of a theatrical performance, or immediately after it.
2. Some hours or, at the very most, one or two days after the performance, in order to registrate the emotional and intellectual working up of the tragic impact.
3. Some months later, trying to state the further transformation and final conservation of the experience.

The measurements are to be done by the same question form, for this is the only way to register the modifications in respondents', attitudes and experiences with sufficient accuracy. We had designed our

questionaries accordingly but unfortunately we have had opportunity, up to now, only for measuring the third phase, as our respondents read, or saw the tragedy months or years before the poll. There was only one among them who read it the day before the test and, which is more, he read it for the first time in his life. Some moments characteristic of the first phase may be noticed in this single paper.

It is, for instance, conspicuous at once that the experience of this respondent is still so immature and unsettled that he is the only one who is unable to tell which is Hamlet's chief characteristic. Besides, the name of Hamlet evokes in him a mood (the sorrow) and not something more definite and formulated, as e. g. a problem or an idea, which is the case with the other respondents. He, further, recalls such particularities which the other pollers have already forgotten. "The cause of Hamlet's defeat — he says — is his antagonism with his uncle", while his fellow respondents formulate the same thing already in a more generalized form, on the level of general and abstract truths, saying for instance that Hamlet is the victim of the conflict between the old and the new morals, or the old and the new social orders. His answers show also that the process of transforming his experience into a symbol has not even begun in him.

But let us not confound the moment of generalization and that of creating symbols, as these are two different and subsequent phases in the evolution of the tragic experience. This evolution may be charted in the following way:



The first phase is that of the immediate impact which may be analyzed — as we told already — by measurements done in the intervals of a performance. The second stage is that of the emotional and intellectual working up of the tragic influence. According to the testimony of the questionaries, there are many people in whom this process of working up had come to a stop very early and their experience is rising to a more general and elevated level only while they are filling up the question form. One of our respondents, for instance, facing the 20th question of the form (What is Hamlet's real aim and purpose?), underscores first the following answer: "To take revenge". But discovering immediately after the more general and abstract responses, he scores out "to take revenge", and underlines this time, in the zest of discovering the two most abstract statements: "To correct the world" and "To find the meaning and sense of life". This generalizing effect of the questionaries may be observed in the majority of cases.

Let us see the figures. At the start, answering the 6th question (Why is he deferring revenge?), the distribution of the replies is the following:

	Matter-of-fact	Abstract
1. He has a brooding, wavering character	19	
2. He looks for more evidence	17	
3. He has moral scruples	8	
4. He is waiting for a good occasion	6	
5. He has regards for his mother or Ophelia	4	
6. He fears responsibility	2	
7. Conventions hamper him	1	
8. The task is too great		1
9. He looks farther than revenge		1
	57	2

All but the last two answers refer to simple, practical causes which explain Hamlet's procrastination quite well, but only if his aim and purpose are, too, so simple and practical ones, i. e. if he wants nothing else and nothing more than to overcome his uncle. But later on, when our respondents have to state Hamlet's primary aim and purpose (Question 20), the proportion of the concrete and abstract answers has changed already in favour of the latter ones. His purpose is...

	Matter-of-fact	Abstract
1. to find the meaning and sense of life		28
2. to take revenge	16	
3. to set the world aright		15
4. to attain self-knowledge		5
5. to seize power	3	
6. to overcome hopelessness		4
	19	52

Here we have already only 19 matter-of-fact answers, referring exclusively to dramatic action in the strict sense of the word. The majority of the answers have already ascended in the higher spheres of philosophy and view of life. If Hamlet's aims are really so abstract and cosmic ones, it follows that in postponing action he ought to have had quite other reasons than to look for more evidence, or to wait for a better occasion. This means that our respondents contradict themselves, but this contradiction is not a formal one: thesis and antithesis indicate here two subsequent phases of a process in the course of which people's Hamlet-experience is growing more and more universal.

In the third and last phase of the interaction between drama and spectator, the tragic experience is being transformed and is finally embodied in a symbol. We write symbol rather than only type to indicate the great emotional intensity that characterizes necessarily this last stage of the tragic influence. Both type and symbol incarnate a typical social tendency or condition, a typical human nostalgy or destiny, but only those social or psychological types become a symbol in our minds which we referred to ourselves and which became our personal experience.

This final transformation of the tragic experience is missing by the majority of our respondents. They came to a standstill in the second phase of the experience that is dissolving in a soft, undefined mood, or — if intellectual rather than emotional moments dominate in it — it is formulated and fixed in a problem: people store it away in their memories as a philosophical, moral or historical fact or thesis.

But moods are fading easily away and thoughts are quickly forgotten. Human experience will abide only if one succeeded in concentrating and focusing it in a symbol; that is to say if tragic experience, which was being abstracted in the second phase of the process from the concrete moments of the drama, is brought back to the tragic hero, and all intellectual and emotional forces of the tragic impact are embodied in him. The symbol is the utmost concentration of the experience so that the interaction of great spiritual forces and lucky circumstances is necessary to its coming into existence. Only the greatest writers are able to create such human destinies that may develop into symbols. But writers create only the potentiality, and if there is no community to discover its own fate in the destiny of the tragic hero, then he remains but a literary hero, his life only a mood or a memory, a problem to be solved or an exciting and edifying story.

It happens frequently that an imaginary, fantasy-made hero becomes a symbol only several decades or centuries after his birth. Impressions and emotions are slowly accumulating in him, a typical human experience

is slowly crystallizing in him, till there comes an age which discovers in him at once the symbol that has been latent in him. There are periods rich in symbols, and there are other ones which are poor in them. There are epochs that destroy them, as e. g. the age of the Enlightment, and other ones exceedingly creative and fertile in this respect, as for instance the Romantic era. This latter not only revived an abundance of prehistoric and medieval symbols, but also raised to the level of symbols such heroes who, up to then, had been living only as simple literary figures in the memory of people, as for instance Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Thyl Ulenspiegel and many others. And finally, Romanticism created quite a lot of new symbols among which some are more abiding and universal than those produced by the decades called officially Symbolism.

Beside writers and communities, there are also individuals capable of creating symbols. Unfortunately, the number of such readers is very small, but they are the genii of reading. They are quite as indispensable as the great creators, as only in them is to be found that great intensity and tension of spritual forces which are necessary to forge human experience in symbols of universal validity. The greatest among literary historians and critics have ever been of this kind.

There are many things that may hinder and definitely prevent a literary hero from being transformed into a symbol. We saw already, that the predominance of emotional or intellectual forces respectively may drive the experience on a side-track. There is no symbol produced either, if the impact has been shallow, or the receptive soul forceless or full of moral or other reserves and objections. Or if somebody does not accept the hero as a whole, in his entity, but singles out some features of his character and rejects the other ones. As one of our respondents, who writes, e. g. "His good qualities, treated as independent from him, are to be followed, but on the whole, he is not the man whom you may learn from". The "symbolist" attitude is just the opposite of this. It does not abstract, but on the contrary, it does embody in the hero some general human aspiration or destiny.

Our questionnaire, unfortunately, proved to be undiagnostic in the field of revealing whether Hamlet is or is not a symbol for the respondent. In drafting our form, we committed the fault of giving under item 27 a multiple-choice question, listing up almost all possible Hamlet-symbols, thus enabling all respondents — even those for whom Hamlet has not been and will perhaps never be a symbol — to underline one or more answers, one or more symbols. In order to avoid this fault, we ought to have asked early in the list of questions, whether respondent regarded Hamlet as a symbol and if he did, whether he could specify

this symbol. In this way it would have appeared who are those in whose minds Hamlet lives actually in the form of a symbol. Some other questions, however, make it evident, that few of our respondents belong to this group. And it is even probable that they are in general poor in symbols. The distribution of the answers given to our question No. 3 (Who is more sympathetic? Hamlet or Romeo, Hamlet or... etc.) indicates clearly this fact:

Hamlet — Romeo	36 — 11
Hamlet — Othello	40 — 10
Hamlet — Faust	36 — 8
Hamlet — Don Juan	49 — 0
Hamlet — Don Quijote	43 — 5
Hamlet — Monte Cristo	40 — 7
Hamlet — Adam in Madách's *Tragedy of Man*:	15 — 34

Just this overwhelming majority of the votes cast on Hamlet diminishes their validity. It is namely not quite sure that Hamlet is so very much a greater experience than for instance Don Quijote or Faust. We have to assume rather that all these experiences are more or less of the same intensity, and Hamlet prevails against them only because the whole questionary is about him. But if one of the other heroes were more than a mere reminiscence, if it were a symbol, then the mere mentioning of his name would conjure up its impact in its original vigour and would tear the respondent out of Hamlet's magic circle.

*

* *

Instead of summing up what we have written about, let us conclude by appointing our further tasks.

1. We have to revise our questionnaire and bring it up-to-date.
2. We have to extend our researches to all important social sections (also to those of foreign countries, if possible). This will enable us to perform the breakdown of the sample on all variables which may influence literary experience and the impact of the tragedy.
3. Summarizing our contemporaries' feelings and thoughts about this tragedy, we have to select those features of the Hamlet-experience which are in general characteristic of our age.
4. To validate our results obtained through the instrument of questionaries, we have to study also those Hamlet-experiences that may be unraveled from the Hamlet-literature of our time (accounts on performances, critiques, literary studies, etc.).

5. If we survey, finally, the results of our investigations concerning the historical evolution of the Hamlet-experience, it will become clear to us how the Hamlet-experience of today is linking up with the long train of former experiences that have ever been changing together with the coming and disappearing centuries and generations.

APPENDIX

The text of our questionnaire.

The figures and notes put in brackets indicate the upshot of our experimental poll.

Questions relating to the respondent

I. Age..... (56 respondents between 18—30 years, 3 above 30 years)
II. Sex..... (22 men — 37 women)
III. Education ..... (Secondary school certificate for all but three)
IV. Occupation ..... (Arts students, with the exception of three)
V. Some of your favourite books ..... (...)

Questions relating to Hamlet

1. How many times have you seen the *Hamlet*? ..... (2—3 times in the average) When for the last time? ..... (Months or years before the poll, with the exception of one respondent who read it on the previous day)
2. How old is Hamlet according to you? ..... (37 votes for 23—28 years, and only one for less than 20)
3. Who is more sympathetic? Hamlet or Romeo? Hamlet or Othello? Hamlet or Faust? Hamlet or Don Juan? Hamlet or Don Quijote? Hamlet or Adam of Emeric Madách [2], Hamlet or Monte-Cristo? (For results see the text above)
4. Do you think that Hamlet is weary of life? If you do, please give reasons ..... (39 Yes — 16 No)
5. There are experts who affirm that Hamlet has really gone mad. Other ones believe that he only feigns madness. Which of these two opinions do you believe is nearer the truth? ..... (He is mad: 39 votes — He only feigns it: 15 votes)
6. Why is he deferring revenge? ..... (See the text above)
7. What is his chief characteristic? Intelligence? (15 votes) Agressivity? (0 vote) Scepticism? (21 votes) Melancholy (10 votes) Love of truth? (29 votes) Irresolution? (19 votes) Having high and noble demands? (9 votes) Indifference? (0 vote) Or?...
8. Some people say that it would be better if Hamlet survived at the end of the tragedy. Do you agree or disagree with this?... (1 Yes — 1 alternative — 57 No)
9. Are there any people like Hamlet in your environment? ..... (27 Yes — 21 No) Would you like if many Hamlet-like people lived among us? ..... (15 Yes — 7 alternative — 29 No)
10. Is Hamlet master of his fate, or is he the pawn of greater powers? (Master: 19 votes — Both: 14 votes — Victim: 20 votes)
11. There are good reasons for thinking that Hamlet is a neurotic. If he is, the

[2] The greatest Hungarian playwright in the 19th cent.

average healthy men, such as we are, have not much to do with him. Do you agree or disagree with this? ..... (8 Yes — 44 No)

12. Is Hamlet a moral man? (55 Yes — 4 respondents did not answer) Is he selfish (7 votes) or unselfish? (36 votes) (He is both: 8 votes)
13. Do you feel pity for him (43 votes) or do you think rather that he deserved his fate? (8 votes)
14. Which is the most impressive scene in the drama? (The great monologue: 9 votes; the closet scene: 7 votes; the mousetrap scene: 4 votes; the mad Ophelia: 4 votes; the death of Ophelia: 3 votes; the grave-digger scene: 3 votes; etc.)
15. Which of these two statements is, according to you, nearer the truth: The causes of Hamlet's defeat are to be sought
    a: in himself, so that he is the victim of himself;
    b: in outside circumstances, i. e. he is the victim of society.
    (In himself: 11 votes — Both: 20 votes — Society: 26 votes)
16. May we look upon him as a paragon? ..... (24 Yes — 18: In some respects — 13 No). We may because he is ..... We may not, because he is ..... (For results see the text above)
17. May we generalize his tragedy? May we consider it as the symbol of human destiny in general? ..... (13 Yes — 43 No)
18. Some people regard him as the type of the meditating, sophisticated and desperate modern man. Do you agree or disagree with this? ..... (20 Yes — 36 No)
19. Would you like to be similar to him in something? ..... (Only 12 absolute refusal; see also the text above)
20. What is his real aim and purpose? To take revenge? (16 votes) To correct the world? (15 votes) To seize the power? (3 votes) To attain selfknowledge? (5 votes) To overcome hopelessness? (4 votes) To find the meaning and sense of life? (28 votes)
21. Is there anything that you do not understand in the play? (54 respondents have no problems at all. 2 respondents do not understand Hamlet's behaviour towards Ophelia, another writes that Hamlet's madness is problematic, and according to one of them, Hamlet's real aim and purpose is uncertain)
22. Hearing Hamlet's name, what is your first thought? The dreariness of life? (2 votes) Meditation? (29 votes) Ophelia? (2 votes) Death? (2 votes) One of your acquaintances? (7 votes) Human destiny? (3 votes) You yourself? (0 votes) The necessity of struggling? (9 votes) Or....
23. What fault do you find with Hamlet? (26: Nothing. 27: Irresolution, weak will. 2: Revengefulness. 1: Cynicism. 1: Treatment of Ophelia)
24. What is the cause of Hamlet's tragic fall? (14: Weak will. 11: Cruel society. 7: Loneliness. 3: Love of truth. 2: murder)
25. Do you remember the last scene of the tragedy: the marching in of Fortinbras? There are theatres which produce the tragedy without this final scene. Do you approve or disapprove of this? (Disapprove: 41 votes. Approve: 16 votes). Some characteristic answers:
    — It is important, but I do not think that this new world will bring much good to people.
    — This is the most beautiful scene. Belief in the future. But it is a commonplace one.
    — This is only eye-wash for the audience.
    — It is important, because so we understand that Hamlet's tragedy is not that of the whole mankind.
    — It is important only for those who instead of trying to find the substance

of the tragedy are eager to find and to smuggle in optimism everywhere (I am an optimist!!).
— It is important, but this only scene does not change much the atmosphere of the play and does not give any real answer to our problems.
— Hamlet is dead. What do I care about anything else!

26. What is the general atmosphere and the final effect of the tragedy? Is it

reassuring (8) — or — upsetting? (23)
comforting (7) — or — distressing? (1)
uplifting (27) — or — depressing? (15)
fortifying (12) — or — disheartening? (6)

27. What is the essence of Hamlet's tragedy? What kind of truth, what kind of human fate is symbolized by it? Underscore answers you agree with and blot out those that are, to your mind, utterly unacceptable. (This was a multiple-choice question with 20 pre-formulated answers. Instead of their original sequence, we give these answers in order of importance, i. e. according to the number of votes cast on them.)

Answers that got the greatest number of positive votes, „positive" meaning here that respondents did agree with these alternatives:

— It is the tragedy of a man who does not tolerate lie, foulness and compromise (Positive votes: 29; negative vote: 1);
— The tragedy of a man, who has greater and nobler demands on life than average people and strives for perfection in everything (+ 25; − 0);
— The tragedy of a man who breaks down under an unbearable load (+ 17; − 7);
— The tragedy of human loneliness (+ 17; − 1);
— The tragedy of a man who reflects too much and is, consequently, unable to act (+ 16; −9);
— The tragedy of over-conscienciousness (+ 13; − 3);
— The tragedy of the outsider who has come into antagonism with his society (+ 13; − 5);
— The tragedy of over-sensibility (+ 12; − 3)

Answers that got the greatest number of negative votes in testimony of their disagreement:

— It is the tragedy of the merciless, self-centered man (− 40; + 0);
— The tragedy of a man who is weak-willed and unable to make up his mind (− 20; + 8);
— The tragedy of the revengeful, unforgiving man (− 20; + 6);
— The tragedy of the common human destiny, that of the futility of all human activity (− 15; + 3);
— The tragedy of the faithless, sceptical man (− 14; + 2);
— The tragedy and martyrdom of a man who fights for social progress (− 13; + 6);
— The tragedy of the genius (− 10; + 7);

Indifferent answers that got only few votes:

— It is the tragedy of the idealist who craves for unattainable ideals (+ 8; − 9);
— The tragedy of a man who has lost his confidence in man and his faith in life (+ 8; − 7);

— The tragedy of the man who has realized the antithesis between his own aspiration to the infinite, and the finiteness of human existence (+ 7; − 7);
— The tragedy of a victim of the reckless and inscrutable Fate (+ 7; − 6);
— The tragedy of a man who has grown disgusted with the horrors of life (+ 3; − 7);

28. What is the lesson of the tragedy, if there is any? (This, too, was a multiple-choice question)

Answers that got the greatest number of positive votes:

— Even if defeated, struggling Man is great, noble and admirable (+ 38; — 1);
— Action is needed not meditation. Let us defeat hopelessness (+ 28; — 2);
— In the last, truth triumphs over everything (+ 17; − 7);
— I believe in life, because there live people like Hamlet among us (+ 11; − 7).

Answers that got the greatest number of negative votes:

— Hamlet is the victim of dark and bygone days. We have got over these problems (− 20; + 6);
— Evil and wickedness are for ever triumphant. Nothing can be done (− 19; + 2);
— Life is hopeless and painful: resignation is the only solution (− 13; + 2);
— Love is more important than truth. Instead of calling people to account, love them (− 10; + 4).

Indifferent answers that got only few votes:

— Let us live more courageously with greater and nobler demands than we have done hitherto (+ 9; − 4);
— Let us create order and harmony in the chaos of life (+ 9; − 1);
— Common sense and strong will overcome all obstacles (+ 9; − 7);
— Pessimism and scepticism lead inevitably to destruction (+ 8; − 3);
— Life consists of a series of concessions. You have to resign yourself to this (+ 8; — 9);
— He who transgresses the limits of moral, has to pay the penalty (+ 7; − 4);
— Life is the supreme good in this world. You must not sacrifice it for abstract ideals (+ 6; − 7);
— Man is weak in himself, He has to rely on greater powers (+ 2; − 9);
— Do not perturb the unknown depths of life (+ 2; − 7).

O PRZEŻYWANIU „HAMLETA"

(Próba oceny oddziaływania tragedii)

STRESZCZENIE

Wpływ wywierany przez literaturę na czytelników w ogóle, a oddziaływanie różnych literackich rodzajów w szczególności nie zostały jeszcze zbadane w dostatecznym stopniu, jakkolwiek znaczenie tego problemu na ogół jest doceniane. Intencją autora było poszukiwanie nowych możliwości i opracowanie nowych metod określania oddziaływania literatury.

Mając to na względzie, autor wybrał tragedię Szekspira *Hamlet* za cel swych badań. Śledząc historię przeżywania *Hamleta* starał się ustalić wpływ tej tragedii w różnych stuleciach na różne społeczeństwa. Doszedłszy do XX wieku, współczesnego sobie, autor uznał za pożyteczne wejść w kontakt z szekspirowskim

audytorium bezpośrednio, a więc nie poprzez krytyków, ale za pomocą ankiet wypełnianych przez samych widzów teatralnych. W swej pracy podaje wyniki pierwszej eksperymentalnej ankiety przeprowadzonej wśród studentów wydziałów humanistycznych trzech węgierskich uniwersytetów.

Ponieważ wypełnionych ankiet było tylko 59, autor powstrzymuje się od wyciągania daleko idących wniosków co do przeżywania *Hamleta* w naszych czasach, ograniczając się do ustalenia najlepszych środków i metod oceny i usystematyzowania materiału, który — jak sądzi autor — będzie wpływał w znacznych ilościach w miarę przeprowadzania dalszych testów.

Autor utrzymuje, że takie ankiety mogą odkryć następujące aspekty wpływu i przeżywania tragedii:

a. Intensywność przeżycia. Autor wylicza tu czynniki psychologiczne i społeczne, mogące mieć wpływ na intensywność odbierania sztuki, i opisuje procedurę wymierzania tej intensywności.

b. Pozytywny albo negatywny charakter oddziaływania sztuki. Autor nazywa oddziaływanie negatywnym lub pozytywnym, zależnie od tego, czy pobudza ono do działania, czy też działa depresyjnie; oddziaływanie jest pozytywne, jeśli wzmaga żywotny dynamizm ludzi, negatywne zaś w przeciwnym wypadku. Stwierdza, że przeżycie tragiczne nie jest zjawiskiem statycznym, lecz walką pomiędzy oddziaływaniem tragedii a ludzkim umysłem. Podaje kilka typowych przykładów tej walki.

c. Kierunek i treść oddziaływania tragedii. Tutaj autor stara się wykazać, że gruntowna analiza ankiet winna ustalić dokładną treść oddziaływania tragedii, a także kierunek, jaki nadała ona przeżyciom widza.

d. Ostateczna ewolucja i trwałość przeżycia. Ponieważ przeżywanie tragedii jest procesem trwającym i zmiennym, a nie chwilowym, błyskawicznym zjawiskiem, należy sprawdzać je kilkakrotnie w trakcie jego rozwoju. Tylko w ten sposób możemy dokonać analizy trzech następujących po sobie faz ewolucji, a mianowicie: 1. Działania bezpośredniego wpływu tragedii; 2. Emocjonalnego i intelektualnego ukształtowania się przeżycia; 3. Przetworzenia przeżycia w symbol, który jest jego ostateczną i trwałą esencją.

Na zakończenie autor zarysowuje dalsze problemy i perspektywy badania przeżywania tragedii i oddziaływania literatury w ogóle.

Przełożył *Tadeusz Rybowski*

CZESŁAW HERNAS
Wrocław

LE „HEJNAŁ", CHANT MATINAL POLONAIS

Le terme de *hejnał*, appliqué dans le titre, demande quelques explications préliminaires [1]. Ces précisions concernent la sémantique au sens contemporain du terme. A une date plus récente, cette définition, comme en témoignent les dictionnaires, portait un caractère musical avant tout, ce qui est conforme à la sémantique courante. Aujourd'hui, ce terme évoque une sorte de signal, exécuté par le clairon à une heure déterminée de la journée, tel p. ex. que le *hejnał mariacki* qui n'est autre que le signal du temps, joué par le clairon, toutes les heures, du haut de la tour de l'église de Notre-Dame à Cracovie, le *hejnał* olympique, signal exécuté par le clairon et qui annonçait l'inauguration des Jeux Olympiques etc.

Mais ce qui sera le sujet de cet article, c'est l'ancienne signification du terme, au temps où l'on définissait du nom de *hejnał* un certain genre de poésie, notamment un type de chant matinal.

A l'époque de son essor le plus vif, c.-à-d. au XVI^{ème} et dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, les textes des *hejnał* étaient étroitement liés à des mélodies déterminées. Ce lien, qui a été le plus tenace au XVI^{ème} siècle, s'exprime par la stabilité du schéma versificatoire 8a 8a 7a, avec une possibilité toutefois de compléter celui-ci au 3ème vers pour en former un octosyllabe. L'amplitude du 3ème vers n'a aucune importance pour la durabilité des liens du texte avec une mélodie déterminée. On observe, pendant la première moitié du XVII^{ème} siècle, la disparition du lien primordial stable avec la mélodie, ce qui s'exprime par l'apparition de nouveaux modèles versificatoires. A partir de la moitié du XVII^{ème} siècle, les liens musicaux avec la poésie du *hejnał* se desserrent à tel point qu'il ne peut plus être question que d'un lien potentiel avec la mélodie. Ainsi p. ex. le

[1] Le sujet dont il est question ici avait déjà été traité par l'auteur avec plus de détails dans un travail plus ample intitulé *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961. Elle contient des renseignements complets qui, dans l'article ci-dessus, ont été réduits au minimum.

hejnał de Kochowski (moitié du XVII^{ème} siècle) est basé sur la strophe d'un cantique religieux, ce qui serait un indice de la mélodie, toutefois on n'a aucune preuve valable pour affirmer que cette poésie avait été chantée. Le *hejnał* de Kniaźnin a été fondé sur le schéma d'une ode pindarique et avait parfaitement pu, selon l'usage de l'époque (fin du XVIII^{ème} siècle) être récité avec l'accompagnement de la musique. Le *hejnał* de Konopnicka (fin du XIX^{ème} siècle), repose sur le schéma d'un chant de *hejnał* ancien polonais connu encore au temps de la poétesse. On retrouve toutefois, chez la même poétesse, des textes de *hejnał* n'ayant aucun rapport avec les modèles méliques. En somme, les liens du *hejnał* avec la mélodie, indispensables au début, deviennent peu à peu purement potentiels et finissent par disparaître complètement.

Le plus ancien texte du *hejnał* date de la première moitié du XVI^{ème} siècle. Ce chant, composé par Mikołaj Rej, porte le titre de *Heynał świtha ná ráne powstánie.* Mais le titre reconstitué du chant est le suivant: *Hejnał świta. [Pieśń] na ranne powstanie.* Il peut être considéré comme point de départ dans l'histoire du genre (l'auteur passe pour le moment sous silence les problèmes de la genèse).

Il est impossible de préciser, sur le plan général de l'histoire du genre, le moment du déclin de celui-ci. Cette histoire comprend toutefois deux domaines différents, celui de la tradition „écrite" et celui de la tradition orale. Ceux-ci correspondent à l'histoire de la littérature et à celle des moeurs sociales. Si l'on étudie l'histoire de la poésie des *hejnał* tout en tenant compte de cette distinction, on remarquera qu'à l'origine les textes des *hejnał* formaient non seulement un lien stable avec la mélodie, mais qu'ils servaient de plus à un but social strictement déterminé, à une fonction sociale déterminée. Le *hejnał* de Rej, destiné au culte privé, était p. ex. chanté comme prière matinale à domicile, mais non pas à l'église. Celui de Jagodyński était, par contre, un chant de l'Avent qui commençait les Matines précédant l'office matinal. Les *hejnał* dits de la cour étaient destinés, comme on le suppose, à la clôture des festins. Quant à certains groupes de l'ancienne poésie des *hejnał,* leurs fonctions sociales ne sont plus aujourd'hui assez claires et on ne peut en parler qu'en sens d'hypothèse.

La poésie plus récente des *hejnał* est dénuée de tout lien avec les moeurs sociales. Elle ne peut donc être étudiée qu'au point de vue de l'histoire de la littérature et, à cet égard, la question concernant le déclin de la poésie des *hejnał* pourrait être éludée. Elle demeure toujours une des virtualités vivantes de l'énoncé poétique.

La question qui concerne le moment du déclin se rapporte donc uniquement à un seul domaine de l'histoire des *hejnał* qui est celui de la tradition orale. Nous ne connaissons point cette forme de l'existence

du genre dans la littérature de l'ancien polonais, toutefois les matériaux historiques et littéraires témoignent nettement du fait que le premier *hejnał*, celui de Rej, s'enracine déjà au XVI^{ème} siècle dans le répertoire vivant. Répandu dans tout le pays par l'intermédiaire des livres de cantiques, ce qui avait eu lieu déjà au XVI^{ème} siècle, il a subsisté jusqu'au XIX^{ème} siècle apparaissant, sous la forme de maintes variantes, non seulement dans les livres de cantiques des calvins et des luthéraniens mais aussi dans ceux des ariens et des catholiques.

Ce n'est toutefois qu'à des collections ethnographiques du XIX^{ème} siècle que l'on doit la documentation du transfert oral. On sait cependant que, dans cette collection, les cantiques religieux et en particulier les chants d'origine littéraire, étaient fort rares et n'y figuraient qu' à titre de hasard. On n'y a pas retrouvé de *hejnał* religieux.

Les résultats des recherches concernant les *hejnał* laïques ne se présentent qu'un peu mieux. Vers la moitié du XIX^{ème} siècle, J. Łepkowski avait noté un seul transfert de tradition orale recueilli „de la bouche du peuple à Cracovie" et qui, à proprement parler, venait „d'un vieil organiste de l'église Sainte-Anne". Ce témoignage unique recueilli sur le territoire polonais peut, il est vrai, éveiller certaines objections quant à la méthode de son enregistrement, toutefois son authenticité ne doit pas être mise en doute.

Le deuxième transfert oral figure parmi les chants populaires slovaques publiés par Kollár. C'est une refonte d'un *hejnał* d'ivrognes de provenance polonaise. Kollár rapproche ce chant de la coutume populaire slovaque appelée *hejnam chodit* (coutume de noce). Il n'est cependant pas certain que ce chant soit dû, en réalité, à une tradition orale, car l'éditeur avait mis à profit les manuscrits de deux collectionneurs slovaques sans préciser toutefois le rapport qui existe entre le texte imprimé et ces manuscrits; un autre détail, non moins essentiel, n'est pas élucidé non plus, à savoir par qui ce chant était-il chanté? (On y trouve un tour de phrase latin.) De plus, le lien avec la coutume de noce mentionée ci-dessus n'est qu'une supposition de l'éditeur, non fondée sur une description ethnographique.

Les résultats insignifiants des recherches pratiquées témoignent du fait que la tradition orale du XIX^{ème} siècle ne connaît plus les *hejnał* laïques. Les livres de cantiques religieux plus récents prouvent que cette observation est valable aussi pour l'ensemble de l'ancienne poésie des *hejnał*.

En se fondant sur une analyse chronologique des anciens livres de cantiques, imprimés et manuscrits, on peut émettre l'hypothèse que la tradition vivante avait été rompue, en principe, au début du

XVIII^{ème} siècle. Désormais il n'est plus question que d'un genre de poésie „officielle", appauvri par le manque de liens avec la musique et les moeurs et dépourvu de ses anciennes fonctions ainsi que de sa „deuxième vie" dans la tradition orale.

La documentation historique et littéraire des *hejnał*, enregistrée jusqu' à présent, est certes loin d'être complète. Elle comprend, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, 31 transferts manuscrits dont quelques-uns seulement ont paru dans des publications scientifiques du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle et une trentaine de transferts retrouvés dans des livres de cantiques ou dans des anciens imprimés volants polonais. La moitié de ces transferts date des années 1600—1650, époque où la popularité des *hejnał* semble avoir atteint son apogée.

Jusqu'à présent, il n'avait été question que de transferts, ce qui est un point de départ indispensable, puisque à l'encontre des *hejnał* plus récents, les anciens se distinguaient par un mode d'existence différent qui peut être défini comme ontologie limitrophe c.-à-d. genre qui se trouve à la limite de la littérature et de la tradition orale. Des conséquences graves et concrètes en résultent pour la technique créatrice. Les textes existaient non seulement sous forme d'enregistrements ou d'imprimés, mais ils devenaient aussi éléments de moeurs sociales et, en tant que propriété commune, étaient soumis à des corrections et à des remaniements esthétiques, théologiques et, avec le temps, même linguistiques. Dans le groupe des transferts imprimés, on rencontre souvent le nom de l'auteur de la paraphrase. Il est permis de supposer que les modifications apportées dans le transfert des livres de cantiques étaient l'oeuvre du rédacteur de ceux-ci. Par contre, pour les transferts manuscrits, il s'agit plutôt d'une collaboration collective et anonyme. Les transferts correspondent ici, dans une certaine mesure, aux enregistrements de la tradition orale.

C'est pourquoi, à défaut de critères précis dans le domaine de la systématique, la division des textes en textes d'origine primitive et en transferts ultérieurs correspondant à ceux-ci, paraît être compliquée.

Si on laisse de côté le problème de la régularité interne du genre en prenant pour base uniquement la réalité linguistique c.-à-d. si l'on considère les textes comparés comme des ensembles d'expressions et de phrases, soit différentes soit identiques, on verra qu'à l'intérieur du processus de la formation du genre apparaissent certaines suites évolutives. C'est le *hejnał* de Rej qui représente la plus riche de ces suites et le *hejnał* rural — la suite la plus pauvre. En ce qui concerne le *hejnał* rural, c'est très simple: il n'y a qu'un seul transfert, donc par conséquent un texte unique.

La comparaison de tous les transferts liés au *hejnał* de Rej par des convergences textuelles, prouve que le cas extrême (transfert idéal) où le pourcentage des différences serait nul par rapport au modèle, n'existe pas. La transposition du calcul des phrases différentes et identiques en syllabes prouve que le transfert le plus rapproché du premier imprimé contient 4 p. c. de modifications et celui qui en est le plus éloigné, bien qu'on y reconnaisse encore le texte modèle de Rej, ne contient pas moins de 88 p. c. de modifications par rapport au modèle.

C'est sur cette voie d'écartement du modèle qu'il faut chercher les points de repère qui marquent le passage de la quantité en qualité au moyen de l'analyse fonctionnelle et sémantique. Par conséquent la classification d'un nouveau texte vient au moment où l'on constate sa nouvelle fonction (p. ex. la transformation du chant matinal domestique en cantique de l'Avent), soit que l'on constate un changement de l'interprétation religieuse de celui-ci (p. ex. la refonte catholique d'un chant calvin). Ce genre de modifications se trouve forcément accompagné d'un pourcentage élevé de différences textuelles.

C'est ainsi qu'on peut définir avec approximation un certain nombre de textes différents. Le nombre des „hejnał" anciens, connus jusqu'à présent, remonte à vingt-cinq à peu près.

Les renseignements qui portent sur les textes se composent de deux parties. La première (I) concerne les *hejnał* religieux et la deuxième (II) les *hejnał* laïques. Cette division se trouve justifiée non seulement par la différenciation du sujet, mais encore par la différence du milieu dans lequel ce chant avait été exécuté ainsi que par la différence des fonctions sociales qui y étaient attachées. Le trait général commun à tous les *hejnał* religieux est leur fonction rituelle.

I. 1 a: Heynał świtha [Pieśń] ná ráne powstánie. W Krákowie, Lázarz Andrysowic Wybial. C'est un petit imprimé de quatre pages avec musique (Cantus, Altus, Tenor, Bass), non daté mais venant de la moitié du XVI^{ème} siècle. Ce texte avait dû être rédigé avant 1550. Le nom de l'auteur: Mikolay Rey, a été tiré d'un acrostiche (contenu dans les premières lettres des strophes en commençant par la deuxième).

b: Heynał nowy, ábo pieśń Iutrzenna. Le premier imprimé de ce chant a paru dans le livre de cantiques: *Hymny, prozy y cantica kościelne. [...] Przekładania Księdzá Stanisłáwá Grochowskiego.* [...] W Krakowie. W Druk. Ják. Siebeneycherá, Roku Pánskiego 1599 k. 71—72.

c: Heinał. Le plus ancien transfert connu du *hejnał* (il se peut que le premier imprimé l'avait précédé de quelques années) se trouve dans

le livre de cantiques: *Psalmy Niektore Krolá Davidá, Proroká Bożego, z Ewánielią Paná Christusową zgodne. Do ktorych są przyłączone Pieśni pobożne, z Pism Świętych wzięte.* W Lubczu, Drukował Piotr Blasius, Roku 1614. Sur les dernières pages non marquées: Auteur: Stanisław Lubieniecki.

d: *Hymn poranny.* Connu par l'intermédiaire de l'unique source manuscrite: *Partis Tertiae Cantionalis, Divisio Secunda Continens Cantiones, Hymnos, Litanias et varias Devotiones* [...] Ce livre de cantiques a été rédigé par le curé de Kłodawa en 1711. Le texte doit donc être considéré comme lui étant antérieur.

e: Chant dépourvu de titre, incipit: „Przybliżać śie iuż dzień biały..." Le plus ancien transfert du chant contenu dans le livre de cantiques de Toruń datant de 1672 est, pour le moment, indisponible. On a profité d'une réédition: *Kancyonał Toruński* [...] W Lipsku wydrukował Bernat Chrysztof Breytkopf 1728, ss. 320. (Imprimé à Lipsk par Bernat Chrysztof Breytkopf en 1728, pages 320.)

2a: *Druga [pieśń] ná Heynał.* Elle se trouve dans le livre de cantiques: *Pieśni katholickie nowo reformowane. [...] Opera S. S. J. [...]* Cracoviae in officina Francisci Caesarii, s. a. Le premier imprimé du livre de cantiques date probablement d'avant 1621; pages 1—3.

b: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Heynał wszyscy zaśpiwaymy..." Se trouve dans le livre de cantiques: *Kantyczki Pieśni nabożnych według obrządków Świętego Kościoła Katolickiego [...]* W Drukarni Jana Szlichtyna. Roku Pańskiego 1767, ss. 2—3. (Imprimé par Jan Szlichtyn en 1767, pages 2—3).

3a: *Heynał Narodzonemu Jezusowi od Henryka z Ruddtk Chełchowskiego [...] Zterminowany [...].* L'auteur nous donne la date de l'origine de cette oeuvre: le 2 janvier 1645. Elle avait été imprimée la même année. L'unique exemplaire de ce *hejnał* a péri pendant l'incendie de la Bibliothèque des Krasiński au cours de la dernière guerre mondiale [2].

b: *Dziecięciątko*" [!]. Livre de cantiques manuscrit des Soeurs Carmélites Déchaussées datant du début du XVIII[ème] siècle. Le titre (diminutif du mot enfant) a été modifié dans les autres transferts. Mns. de la Bibl. des Jagellons sign. 3647, pages 36.

c: Chant dépourvu de titre, incipit: „Bracia mili, heynał świta..." L'unique enregistrement du chant se trouve dans le livre de cantiques manuscrit rédigé en 1733. Mns. de la Bibl. de PAN à Kórnik, sign. 40, pages 48.

[2] On ne dispose plus aujourd'hui que d'un nombre restreint de citations de ce texte qui ont été présentées dans le livre de T. Mikulski: *Henryk Chełchowski. Kartka z dziejów literatury polskiej XVII w.* Toruń 1929, s. 57—66.

II. 1a: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Heynał świta, iuż dzień biały..." Le texte vient d'un manuscrit daté des années 1621—1650. Après la fin de la dernière guerre mondiale, le manuscrit qui avait appartenu à des particuliers, passa aux mains de la Bibliothèque des Jagellons, dans la collection de laquelle il fut inséré. Ce chant date sans doute de la seconde moitié du XVI[ème] siècle.

b: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Hajnal svitá, již den biely..." C'est une paraphrase slovaque du chant polonais. Imprimé: Ján Kollár, Národnie spievanky. Bratislava 1953 t. 1. Pages 484—485. On ne sait rien de certain sur l'origine de ce texte n'ayant même pas pu établir s'il doit être rattaché à la tradition orale ou à une source manuscrite.

c: Chant dépourvu de titre. Incipit: „Już trzeci raz kurzy piali..." C'est le transfert d'un livre de cantiques manuscrit rédigé avant 1703. Mns. des Archives Nationales de la Voïvodie de Cracovie. Collection de la famille Rusiecki, sign. 103 nommé *Silva rerum Boczyłowica*; pages 91—92.

d: [*Heynał*]. L'unique transfert manuscrit de ce chant a été incendié avec la collection de la Bibliothèque Nationale de Varsovie au cours de la dernière guerre mondiale. Nous n'en connaissons plus aujourd'hui que quelques fragments, entre autres l'incipit: „Hejnał świta, nie próżnujmy..." Ce texte date du XV[ème] siècle [3].

2a: *Pieśń nowo naleziona na seymie warszawskim anno 1591.* Feuille volante manuscrite datant du XVI[ème] siècle. Sign. de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie.

b: [*Triump*]*h krola Je*^{o} *Mszci Władysława Czwartego.* L'unique exemplaire manuscrit du texte, endommagé et datant de la première moitié du XVII[ème] siècle se trouve à la Bibliothèque des Czartoryski à Cracovie, sign. 2064, pages 71.

c: *Heinał Utrapioney Koronie Polskiey, incursiami pogránicznych narodow splondrowáney.* Publié dans le volume: *Wespasiana z Kochowa Kochowskiego, Nieproznuiące proznowanie* [...] W Krakowie w Drukarni, y sumptem Wojciecha Goreckiego [...] R. P. 1674 Dnia 6 octobra. (Imprimé à Cracovie par Wojciech Gorecki et à ses frais. [...] en 1674, le 6 octobre.)

d: *Heynał na dzień Trzeci Maia 1792.* Feuille volante anonyme sans date ni lieu d'impression. L'autographe (mns. de la Bibliothèque des Czartoryski à Cracovie, sign. 2223) a permis d'établir l'auteur de ce *hejnal,* Franciszek Dyonizy Kniaźnin.

3a: *Heynał.* Transfert manuscrit de ce chant à la Bibliothèque Ossolineum à Wrocław, sign. 3563 II k. 311, datant des années 1650—1675. Le

[3] J. Zathey; *O kilku przepadłych zabytkach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie.* Warszawa 1949, s. 89—90, Studia z Dziejów Kultury Polskiej.

texte antérieur date probablement de la fin du XVI[ème] et du début du XVII[ème] siècle.

b: *Heynał*. Le transfert le plus correct du texte a été rédigé d'après le manuscrit de la Bibliothèque de PAN à Cracovie, sign. 1273. Pages 28—29. Le Code date de la moitié du XVII[ème] siècle. Ce texte avait cependant déjà été connu avant 1613, à en croire une citation des premières strophes datant de cette époque.

c: *Heynał*. Mns. de la Bibliothèque des Czartoryski, sign. 1888. Pages 113—114. Ce manuscrit a été rédigé dans la seconde moitié du XVII[ème] siècle. Les transfers du chant, connus aujourd'hui, lui sont ultérieurs comme en témoignent de très caractéristiques déformations de sens.

d: *Heynał*. Le transfert manuscrit de ce *hejnał*, à la Bibliothèque de PAN, à Cracovie: *Sumarius wierszów Morsztyna niegdy poety polskiego* doit être considéré comme fondamental, puisqu'il permet, dans une large mesure, d'établir l'auteur. Ce n'est toutefois qu'une copie datant de la deuxième moitié du XVII[ème] siècle et dont la textologie ne peut pas être reconnue pour authentique.

e: *Heynał*. Manuscrit de la Bibliothèque des Czartoryski, à Cracovie, 1888. Pages 112—113. Auteur: Hieronim Morsztyn (?).

f: *Heynał na dobry dzień ofiarowany Jej Mci pannie Zofiej z Szpanowa Czaplicównie od Imci pana Zbygniewa z Raciborska Morsztyna, miesznika mozyrskiego*. Date d'origine: 1657—1659. Transferts manuscrits de ce texte. Un transfert plus complet a été publié par A. Brückner (J. T. Trembecki, dans *Wirydarz poetycki*. Lwów 1910, vol. 1. pages 376—379).

4a: *Heynał wieyski*. Texte publié dans le livre de cantiques: *Pieśni, tańce, padwany*, sans date ni lieu d'impression, paru probablement après 1660. Ce n'est toutefois qu'une réédition comme nous l'annonce son frontispice.

On distingue trois groupes de *hejnał* religieux. Le premier d'entre eux (*1 a b c d e*) rassemble les *hejnał* destinés à saluer l'aube. Le chant le plus ancien, celui de Rej, est basé sur la phraséologie des hymnes médiévaux, mais son exposé théologique ne comporte pas encore d'éléments de la Réforme. Le motif sotériologique y a été fondé sur le contraste traditionnel et très prononcé *lux — tenebrae*. À côté des éléments issus de la littérature religieuse traditionnelle, ce chant présente un modèle versificatoire qui n'est pas assez clair au point de vue de sa genèse: 8a 8a 7a ainsi que l'incipit:

Hejnał świta, już dzień biały!
Każdy człowiek w wierze stały
Powstań do Pańskiej chwały!

L'explication en sera donnée ci-dessous. Le *hejnał* de Rej, destiné au culte privé, avait été composé à l'époque de la consolidation du mouvement de la Réforme en Pologne et il comblait une lacune importante dans le répertoire des chants religieux, de là sa diffusion rapide. L'auteur du texte étant toutefois devenu dans la suite un éminent écrivain de la Réforme (d'abord dans l'Eglise dite de Petite-Pologne et ensuite dans celle de Calvin), on se mit à corriger le modèle. C'est ainsi que naquirent des paraphrases originales, nettement distinctes dont deux catholiques (*b, d*), une arienne (*c*) et une luthérienne (*e*). Il n'est plus possible aujourd'hui de reproduire cette carte intéressante représentant les diverses tendances théologiques en train de se combattre mutuellement dans la societé et les moeurs de l'époque. Au XVIII[ème] siècle, Franciszek Karpiński composa un nouveau chant matinal. Son cantique, *Kiedy ranne wstają zorze,* qui recourt aux anciens motifs des *hejnał,* a dès lors trouvé place non seulement dans les livres de cantiques, mais ce qui est encore plus important, dans le domaine des moeurs et demeure jusqu'à présent largement répandu dans les milieux catholiques.

Le deuxième groupe (*2ab*), dépendant du modèle de Rej sur le plan de la genèse, ne contient que les textes et les transferts catholiques jusqu'au XX[ème] siècle. Ce sont des *hejnał* pour l'Avent. Ils remplaçaient, dans la coutume religieuse, le chant matinal quotidien pour l'Avent. Dans beaucoup de villes de l'ancienne Pologne le signal matinal habituel, exécuté à l'aube du sommet de la tour, avait été remplacé au XVII[ème] siècle, pour la période de l'Avent, par une musique qu'on nommait ornementale. C'est probablement en vue de cet usage que S. S. Jagodyński avait composé son premier *hejnał* pour l'Avent. Ce texte, pas trop réussi d'ailleurs, porte le caractère d'une contamination liant le chant de l'Avent *Dieu éternel, Dieu vivant* au *hejnał* de Rej. Les refontes de ces textes n'aboutirent point cependant à créer un ensemble unifié, c'est pourquoi toutes les rédactions postérieures tendaient surtout à faire disparaître ce double caractère. On trouve aussi la version latine du chant en question dans le livre de cantiques (*a*). C'est le texte *b* qui met en évidence la technique du style baroque ainsi que les naïves croyances religieuses répandues à l'époque de la dynastie des Sas.

Le troisième groupe (*3abc*) contient les Noëls ou *hejnał* de Noël. Il n'est pas facile d'établir leur fonction sociale. On ne connaît du texte *a* que quelques citations. Il est probable que les textes *a c* avaient servi d'introduction à la représentation des *Jasełki* c.-à-d. d'une crèche dont il est question dans le texte *a.* Quant au texte *c,* il se trouve placé à la limite du chant et de la harangue. Par contre, le *hejnał b* présente un caractère quelque peu différent. Connu

exclusivement grâce aux transferts manuscrits, aux livres de cantiques des couvents, ce *hejnał* avait été adopté à l'intérieur des cloîtres des Soeurs Carmélites Déchaussées. Comme il résulte de la composition des livres de cantiques, c'était précisément par ce *hejnał* que débutait le cycle des Noëls (*kolędy*) destinés à l'adoration de l'Enfant Jésus.

Les *hejnał* des ivrognes avaient été placés en tête des *hejnał* laïques (*II*). Ceci résulte de l'opinion d'après laquelle ces textes, ou du moins le plus ancien d'entre eux, dataient des années 1550—1575. Dans le premier groupe (*I*), on doit étudier séparément les textes *a b c* et séparément le texte *d*. Dans le premier cas, on a à faire à une poétique de „para-culte" issue des *carmina burana*. Elle célèbre le culte de Bacchus au moyen des formules religieuses (catholiques), d'où résulte une parodie des textes et usages religieux. Les textes *a b c* se rattachent, par un rapport de parodie, au chant de Rej (sous sa forme première d'où l'on peut déduire sa chronologie présumée) de même qu'à l'usage de chanter à l'aube des cantiques religieux. Ces rapports de parodie nous permettent d'établir la fonction des textes *a b c* qui ne sont autres que les réveils matinaux des ivrognes.

Autant les *hejnał* précédents sont basés sur l'apothéose de l'ivresse (et à ce point de vue, se laissent déduire des débats entre le vin et l'eau, déjà populaires dans les *carmina burana* ainsi que des *laus vini, cerevisiae* etc. qui leur étaient antérieurs), autant le texte *d* diffère des précédents étant une satire sur les ivrognes. Il est toutefois difficile de formuler des conclusions quelconques quant à la classification de ce texte dont l'on ne connaît que quelques vers.

C'est le deuxième groupe des *hejnał* laïques qui est le plus vivace. On en retrouve encore au XIX^{ème} siècle des suites directes. En donnant la caractéristique de ce groupe, il convient d'attirer l'attention sur la forme du transfert. C'est celle d'une feuille volante, manuscrite ou imprimée (*a b c*). Tous les textes faisant partie du deuxième groupe ont donc une fonction déterminée, celle d'une feuille volante à caractère politique, adressée au milieu de la *szlachta* (noblesse) et colportée, sans nul doute dans le cas *a b*, par la mélodie. L'ancienne poésie politique recourait souvent à ce moyen de diffusion sous la forme de mélodies connues. Le cas échéant, on a à faire à des traits caractéristiques essentiels du genre des *hejnał* dont il va être question par la suite.

Le troisième groupe (*3 a b c d e f*) est le plus riche en transferts de *hejnał* laïques. Il n'y a que le seul texte *a* pour lequel la documentation supplémentaire fait défaut. Le groupe en question comporte trois composants fixes qui sont: une description lyrique de l'aube, des réveils épiques et une invocation amoureuse à une jeune fille en

train de s'éveiller. Dans le texte *a,* ces composants apparaissent en état de germe c.-à-d. à un stade pas encore développé. Dans le groupe *b c d e,* un modèle fixe de composition et de phraséologie s'établit, mais c'est surtout la troisième partie, l'apostrophe à la jeune fille, qui fait preuve de tendances d'évolution les plus prononcées, comme en témoigne la comparaison entre une dizaine de transferts. C'est sur cette voie d'évolution qu'apparaît, dans la moitié du XVII^{ème} siècle, le texte *f.* On y retrouve, au fond, tous les trois composants traditionnels bien que radicalement modifiés. Il faut considérer comme point de départ de ce *hejnał* l'apostrophe à la jeune fille ainsi que le ton de lyrique amoureuse.

On sait, grâce aux sources qui, malheureusement, manquent de certitude que précisément les *hejnał* représentés dans ce groupe constituaient généralement le point final des festins de cour. Ils étaient chantés à l'aube avec l'accompagnement d'une mélodie joyeuse, exécutée par l'orchestre. Toutefois le transfert de Łepkowski qui date du XIX^{ème} siècle paraît témoigner du fait que les textes de ce groupe étaient liés aussi à d'autres fonctions sociales. Le sujet de ce transfert semble marquer l'appartenance de celui-ci à un milieu plutôt ecclésiastique que seigneurial et indiquer que le transfert était un réveil chanté par le service de l'église. Ajoutons encore que le chant en question avait été noté par Łepkowski de la bouche d'un organiste. Cela peut toutefois n'avoir été qu'une fonction secondaire. L'enregistrement de Łepkowski est dépourvu de composant final c.-à-d. d'apostrophe amoureuse.

Enfin l'unique texte, noté comme faisant partie du groupe *4 a,* est le *hejnał* rural. L'adjectif „rural" qui figure dans le titre datant du XVII^{ème} siècle se laisse pleinement confirmer. C'est en réalité un chant populaire, comme en témoigne le dialecte du texte ainsi que sa phraséologie et sa composition qui a recours à l'ancienne et universelle tradition du Noël dit „*kolęda* de la fenêtre", enfin les filiations textuelles aussi bien avec l'ancien chant populaire qu'avec celui qui avait été noté à une époque plus récente. L'analyse syntaxique du texte prouve que le présent doit être considéré dans la phrase comme le futur. La description de la richesse ne semble point être le reflet d'une situation réelle, mais une forme de souhait. Cela définit, d'une façon équivalente, la valeur rituelle du texte. Il est toutefois difficile de lui conférer une classification rituelle précise. Etait-ce le chant d'un garde rustique ou celui d'un groupe de chanteurs de Noëls dits *kolędy*? Il semble correspondre aux rites d'une nouvelle année, mais d'une année économique.

En se servant d'observations qui portent sur le sujet, la fonction

des textes et le milieu auquel ceux-ci sont liés, on peut brièvement définir les groupes dont il a été question:

I. 1: le *hejnał* universel, destiné à saluer l'aube,
2: le *hejnał* de l'Avent,
3: le *hejnał kolędowy* (Noël).
II. 1: le *hejnał* des ivrognes,
2: le *hejnał* à caractère politique,
3: le *hejnał* de la cour,
4: le *hejnał* rural.

Cette division en groupes suscite, comme il est naturel, des conséquences dans le domaine historique et littéraire. Chaque groupe fait entrer des éléments spécifiques de poétique et ses propres rapports littéraires. Cette différenciation est très nette et mérite de lui consacrer un moment d'attention. Pour le groupe *I, 1,* ce sont les traditions d'hymnes chrétiens *in matutinum* ainsi que celles du cantique de Pâques. Cette dernière dépendance est bien compréhensible, si l'on considère que dans les hymnes „die Auferstehung Christi erscheint allgemein als ein Sieg des Lichtes über die Finsternis, und speziell als der Sieg der Sonne und des Tages über die Nacht" [4].

Bien que ces dépendances du groupe *1* demeurent vivaces jusqu'à la fin du XVIII[ème] siècle, l'époque de Karpiński, on remarque toutefois, à mesure que le temps passe, la disparition de la tendance à l'exposé catéchistique de théologie en faveur du développement d'une réflexion poétique libre. Ainsi p. ex. l'exposé sotériologique de Rej, minutieusement présenté dans son *hejnał,* n'occupe plus, chez Karpiński, qu'un vers unique: „Coś go stworzył i ocalił".

Ce sont les *hejnał* de l'Avent (*I, 2*) qui forment le groupe le moins différencié sur le plan de la poétique. Ceci résulte du fait que le chant de l'Avent n'a point donné lieu à la formation d'une poétique particulière et nettement différenciée. Quant aux *hejnał* du deuxième groupe, ils dépendent de ceux du premier groupe.

On distingue, par contre, dans les *hejnał* dits *kolędowe* (Noëls) l'influence de deux conventions poétiques tout à fait différentes. Les textes *a c* sont formulés dans le goût de la pastorale populaire, quant au texte *b* (adopté à l'intérieur des couvents), il met à profit la tradition du mysticisme chrétien. Les principes de la foi „naïve", très nettement formulés par les mystiques espagnols, s'allient, dans ce texte, à une technique littéraire de lyrique amoureuse baroque.

Passons maintenant aux chants des *hejnał* laïques. Les rapports du groupe *1 a b c* avec les *carmina burana* ont déjà été traités. Il

[4] T. Kochs, *Das deutsche geistliche Tagelied.* Münster in Westfalen 1928, s. 18.

convient d'ajouter que les *potatoria* qui avaient donné naissance aux *hejnał* des ivrognes, n'apparaissent en Pologne, sous forme d'enregistrements et de publications imprimées, qu'au début du XVI^{ème} siècle. Ils se développent, par contre, très vivement jusqu'au XVIII^{ème} siècle et l'on peut en retrouver l'écho dans le chant populaire du XIX^{ème} siècle. Les rapports du texte *d* avec la poétique des satires de l'ancien polonais ne peuvent être établis qu'en valeur d'hypothèse.

C'est le cours des régularités internes des *hejnał* politiques (*2 a b c d*) qui se présente de la façon la plus intéressante. Les auteurs y mettent à profit les formules de la poésie politique, celles dù langage journaliste à l'époque de la Renaissance, du baroque et du Siècle des Lumières, mais, parallèlement à ce courant stylistique, apparaît aussi celui des formules empruntées à la poésie religieuse, ce qui correspondait à l'ancienne historiosophie. La fusion de ces deux courants donne naissance à une métaphorique politique propre aux *hejnał*, vivace encore au XIX^{ème} siècle. Au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècle, on avait renouvelé l'ancienne opposition biblique et sotériologique entre le jour et la nuit en lui prêtant une interprétation politique.

La poétique particulière des *hejnał* de la cour présente un caractère de synthèse. On vient de mentionner que ce groupe est basé sur une composition tripartielle. L'origine des divers composants est différente. La partie initiale (description de l'aube) débute par un distiche (ou quatrain) issu de l'albe provençale. Dans la description de l'aube, on peut noter une certaine affinité de celle-ci non seulement avec l'albe et le *Tagelied,* mais aussi avec le premier Livre du Genre et de la Genèse et avec Ovide[5]. La partie centrale (cycle de réveils) est un patrimoine poétique original issu de la tradition et des sources populaires du *hejnał* polonais. La partie finale (apostrophe amoureuse à la jeune fille) a été conçue d'après le goût et la phraséologie de l'amour courtois du Moyen Âge. C'est ainsi que se présentent, au point de vue général, les éléments de cette synthèse. Ils avaient subi diverses modifications dans différents systèmes de technique poétique.

La poétique du dernier de ces *hejnał* (*4 a*) est issue du chant populaire, rituel et traditionnel, décrivant la demeure rurale du paysan, mais non point d'une façon réaliste. C'est donc une maison imaginaire. La formule magique qui accompagne les souhaits est la source de cette fiction. La description de la dignité du propriétaire et celle du bien-être qui règne dans la maison est postulée, bien qu'elle soit formulée au présent. La poétique du texte est fondée sur des formules précisées concernant la méthode de la caractéristique des habitants de

[5] *Metam.* I, 73—78.

la maison, l'ordre de leur apparition en scène et le mode de leur appréciation. Dans la folkloristique comparée du genre, cette construction a été définie comme un genre *kolęda* dit „de la fenêtre", exécuté en l'honneur du fermier.

En caractérisant les groupes, on avait, jusqu'à présent, insisté sur leurs traits particuliers. Au nom de quoi peut-on donc réunir dans un même ensemble tous ces groupes de textes, en d'autres termes quels sont les éléments du genre qui rallient un matériel si différencié?

C'est la prise de conscience théorique de l'ancienne société polonaise qui peut servir de point de départ à cette partie du raisonnement. Il est caractéristique que tous les textes qui viennent d'être décrits ont été classés par intuition dans un même groupe en tant que type de poésie désigné sous le nom de *hejnał*.

Le *hejnał* désigne un chant matinal, cependant tous les chants matinaux ne sont pas des *hejnał*, mais seulement ceux qui portent le caractère de réveils. Le signal du réveil apparaît dans la formule caractéristique: *hejnał świta* ou: *hejnał!* C'est sous cette forme qu'on le retrouve dans le plus ancien texte, chez Rej:

Hejnał świta, już dzień biały!
Każdy człowiek w wierze stały
Powstań do Pańskiej chwały.

Cette phrase contient: 1) une constatation de l'aube (*hejnał* du hongrois *hajnal* — aurore), 2) un réveil et 3) une convocation à l'oraison.

C'est donc une formule close qui, dans le chant de Rej, porte le caractère d'une citation. Dans l'ancienne Pologne, c'était le refrain professionnel du veilleur de nuit.

Afin de prouver la justesse de cette affirmation, on avait eu recours à la reconstruction de l'ancien folklore des veilleurs de nuit.

On a réussi à reconstruire trois types de signaux usités en Pologne par les veilleurs de nuit: le signal du clairon (on sait, d'après les sources, que ce signal avait été exécuté du haut de la tour de l'église de Notre-Dame à Cracovie, déjà au XIV^{ème} siècle), les appels (*voces* comme les nomme au XV^{ème} siècle le chroniqueur Długosz) et les refrains (*cantus* d'après Długosz) [6].

L'évolution de tous ces signaux est caractérisée par une certaine régularité. Ils se convertissent, de formes purement utilitaires (comme la proclamation de l'aube), en formes artistiques. C'est ainsi que le

[6] *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis, Opera omnia.* Cura A. Przeździecki edita. T. 10: *Historiae Polonicae libri XII*, t. 1, lib. 2. Cracoviae MDCCCLXXIII, s. 216.

refrain matinal, enrichi d'une phrase à caractère de culte religieux, naît de l'invocation matinale. On peut aussi observer le même phénomène sur le plan du folklore des veilleurs de nuit allemands. Les signaux musicaux avaient suivi la même évolution comme en témoignent les instructions destinées aux joueurs de clairons.

Il y avait trois sortes de refrains (chants brefs monostrophiques): le refrain vespéral en deux versions, le refrain nocturne et le matinal. C'est le texte vespéral qui est demeuré jusqu'au XIX^{ème} siècle dans la tradition vivante.

On retrouve aussi les trois éléments constitutifs du refrain matinal dans les transferts allemands (*das Nachtwächterlied*). C'est probablement le résultat d'une communauté de moeurs de l'Europe chrétienne médiévale. La comparaison des matériaux prouve que la formule matinale polonaise correspondait à la formule tchèque et toutes les deux doivent leur origine aux influences hongroises.

Le *hejnał* de Rej débute donc par un réveil réel, chanté par le veilleur de nuit. Cette expérience artistique est à la base du genre. On n'a point constaté, dans l'ancienne poésie tchèque, de processus analogue, celui de la transformation d'une formule professionnelle en chant matinal. Il n'y a que deux mots de l'incipit: „Hyna svita..." qui pourraient être cités comme un indice de la mélodie (et pas avant l'apparition du chant „Blíjžít se čas ku povstání..."). Par contre, dans l'ancienne poésie allemande apparaissent les paraphrases littéraires des refrains chantés par les veilleurs de nuit. Mais ce phénomène ne s'y était pas produit plus tôt qu'en Pologne et, de plus, le principe du développement littéraire y avait été tout à fait différent.

C'est la formule vespérale qui en est le point de départ plus souvent que la matinale; quant aux paraphrases elles-mêmes, celles-ci ne forment point de groupe générique homogène. Il convient encore de noter en passant que la localisation géographique des transferts allemands n'exclut point la possibilité d'une influence de la poésie polonaise des *hejnał* sur la poésie allemande (Gdańsk, Brzeg). Toutefois cette hypothèse aurait dû encore être justifiée et comme il n'est pas facile de fournir des preuves dans ce domaine-là, il serait plus raisonnable de considérer cette convergence comme une simple analogie.

Deux conséquences constructives découlent, pour le genre, de l'expérience de Rej. Elle a donné naissance à un schéma versificatoire original (accompagné de mélodie) et elle a défini la personne du narrateur.

La strophe du *hejnał* a passé par trois phases fondamentales: I: 8a 8a 7a, II: 8a 8a 8a et III: 8a 8a 8b 8b. Dans les textes du XVI^{ème} siècle, on ne trouve que des représentants du type I et II de la strophe, mais pas

un seul texte qui aurait conservé la régularité du type I. On y observe une tendance à régulariser le troisième vers. Certains transferts essayent, toutefois sans succès, de remettre les choses au point, ce qui a donné naissance au type II. Celui-ci a encore conservé de l'ancienne strophe originale une triple rime, mais cette dernière disparaît aussi dans la modification du type III. On avait adopté exceptionnellement la strophe 8a 8a 8a 8a dans le chant *II, 1 c.* Il convient de noter, dans le processus suivant, l'action d'une certaine régularité, connue en philosophie comme la règle d'une tendance universelle à abolir toute asymétrie et différenciation. La tendance évolutive de la strophe aboutit à niveler la forme asymétrique première de celle-ci jusqu'à la forme fondamentale et la plus simple de l'énonciation poétique qui est, à l'époque, le distiche.

Ces modifications de l'ordre constructif du vers sont accompagnées de transformations syntaxiques. La phrase, dans le type I et II, est contenue dans les limites de la strophe. Mais, dans le type III, le principe en question n'est plus observé et il arrive que les phrases comptent même à douze vers.

C'est enfin la première dimension restreinte des textes qui vient à disparaître. Au XVI^{ème} siècle, les textes comptent 33 vers au maximum et au XVII^{ème} siècle ce nombre monte jusqu'à 80. Ce détail n'est pas sans importance pour la poésie mélique. Il témoigne du fait que le chant lyrique [7] est en train d'évoluer vers la poésie lyrique non chantée. La poésie mélique, elle, perd donc, de cette façon, un trait spécifique de plus.

C'est en tenant compte de tout cela qu'il faut examiner les tentatives de dissimilation ainsi que celles d'imposer au *hejnał* de nouvelles rigueurs spécifiques concernant la strophe, tentatives lancées à l'époque du déclin de la poésie de ce genre. C'est Kochowski qui s'était lancé sur cette voie dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, au moyen de la strophe de l'hymne: 8a 8a 8a 8b 8b. Sa tentative respectait encore la forme strophique primitive à trois vers [8]. Au XVIII^{ème} siècle, Kniaźnin réussit à rallier la poétique du *hejnał* au système strophique de l'ode de Pindare. Le système versificatoire s'y composait d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode. Il faut noter que le nombre de vers d'un seul système strophique y remonte à 49. Ces deux tentatives ne sont plus qu'à la limite de la poésie mélique (le poème de Kochowski compte 84 vers et celui de Kniaźnin 245).

---

[7] Les conventions qui viennent d'être mentionnées et portent sur la dimension ne concernent que le chant lyrique.

[8] Le schéma présenté risque de donner l'impression que l'on a simplement à faire ici à deux strophes de trois vers. Il y a cependant dans cette oeuvre aussi d'autres éléments strophiques: la structure de la phrase et la schématisation du premier vers de chaque strophe. Celui-ci commence par la formule du *hejnał*.

Ainsi donc à la fin du XVI[ème] et au début du XVII[ème] siècle la valeur générique de la construction strophique vient à disparaître. Ce n'est plus que le vers octosyllabe qui durera jusqu'à l'époque de Kniaźnin comme élément indispensable (sur le plan de la mélodie).

La citation, insérée dans la première strophe du *hejnał* de Rej, définit le narrateur qui est un veilleur de nuit. Il débite sa phrase qui se compose des trois éléments qu'on vient de décrire. Le texte qui suit, reprend et développe le troisième de ces éléments: la convocation à l'oraison. A partir de la deuxième strophe, la poésie devient une prière, une interprétation religieuse de l'aube qu'elle vient de proclamer. La première strophe se trouve liée au texte qui suit par un rapport de dialogue. Le veilleur de nuit s'adresse à „tout homme" en l'interpellant en ces termes: „Powstań do Pańskiej chwały!" C'est précisément „tout homme constant dans la foi" qui est le narrateur du texte qui suit, comme en témoigne l'apparition de la 1[ère] personne du pluriel.

La même disposition, à base de parodie, apparaît dans le *hejnał* des ivrognes (*II, 1 a*) où elle subira certaines déformations dans les textes ultérieurs (*b c*).

Le rôle du narrateur aura aussi à subir diverses modifications au cours des années. C'est toujours encore la formule préliminaire des veilleurs de nuit qui sert de point de départ à toutes ces transformations. Les éléments de cette formule se développent sur un plan réaliste ou allégorique. En cas d'allégorisation de la formule elle-même, celle-ci est suivie d'une allégorisation du narrateur.

Voici la formule préliminaire du chant *II, 2 a*:

Hejnał świta, niech już spanie,
Cni Polacy, w was ustanie,
A strzeżcie się, to me zdanie.

On vient de nommer les suivants éléments de la formule: 1) la proclamation de l'aube, 2) le réveil et 3) l'appel à la vigilance politique. Tout le texte est récité ici par le même narrateur qui, toutefois, n'est point un vrai veilleur de nuit urbain, mais un personnage allégorique, notamment le gardien de la liberté.

Cependant, en principe, c'est le troisième et le même élément de la formule qui y est développé. Il n'y a de changé que son sujet, de religieux en politique.

Le *hejnał* rural offre l'exemple d'une autre virtualité. Tout en étant bipartite de même que le texte de Rej, il a toutefois été basé sur l'évolution du deuxième élément de la formule, les réveils. C'est ici qu'apparaît une virtualité constructive importante pour le genre: le cycle de réveils. Le *hejnał* rural est l'exemple classique d'un développement de la

composition du cycle de réveils. Il se compose exclusivement du cycle de réveils. La juxtaposition de deux strophes, la première et la sixième, suffit à distinguer les narrateurs:

Hejnał świta, gospodarzu,
Wstań [...].
Hejnał świta, wstań mój synie [...]

Dans la première strophe, le veilleur de nuit rustique adresse son réveil au fermier, tandis que dans la sixième, c'est déjà celui-ci qui, sans nul doute, éveille lui-même les autres habitants de la maison pour leur donner ses dispositions. Le noeud de la bipartition se trouve donc placé également ici à la suite de la première strophe.

Enfin l'évolution de la formule fondamentale prend un sens différent dans les *hejnał* dits de la cour. La composition du texte comporte ici trois parties qui correspondent aux trois éléments de la formule.

Le premier élément, contenu à l'origine dans la phrase exclamative („Hejnał świta, już dzień biały"), a été modifié en phrase affirmative (p. ex. „Hejnał świta i już z morza, Rumiana powstaje zorza" etc.). La proclamation conventionnelle y cède place à une description poétique.

Le réveil qui, à l'origine, s'adressait à „tout homme", se concrétise. Apparaissent des cycles de réveils qui forment la deuxième partie du chant où chaque strophe s'adresse à d'autres personnes. Le cycle le plus complet se compose de neuf réveils qui s'adressent aux destinataires suivants: au roi, au maréchal, au laboureur, au navigateur, au soldat, aux gens mariés, aux jeunes gens, aux femmes en général et à la jeune fille. Les strophes finales du cycle en question forment une transition à la partie terminale, lyrique.

L'hommage rendu au Seigneur forme la dernière partie du *hejnał* de la cour:

Wstań młodzieńcze! Hejnał swemu
Każ grać Panu kochanemu...

Mais déjà la strophe suivante révèle que ce Seigneur est une „fille ravissante" et que la formule usitée ici est conforme à la théorie de l'amour courtois du Moyen Âge, d'après laquelle le jeune homme était le serviteur de la dame de son coeur à qui il offrait ses services chevaleresques, déterminés par les catégories des dépendances féodales. Le jeune homme était tenu, de plus, à observer les quatre règles qui présidaient à ces services: servir, aimer, se taire et souffrir. L'apostrophe lyrique à la jeune fille a été basée ici sur la théorie courtoise médiévale du culte de l'amour.

Donc le troisième composant tire aussi son origine de la formule du veilleur de nuit. Il n'y a de changé que l'objet et la forme de l'énon-

ciation concernant le culte. C'est ce type de composition qui a exercé son influence sur la conception du narrateur. Etant donné que l'oeuvre en question est une formule du veilleur de nuit, développée de façon logique, il n'y a plus de place pour une transformation du narrateur-veilleur de nuit qui ne subit qu'une poétisation et, par conséquent, se rapproche davantage du garde-chevalier de l'albe que du veilleur de nuit urbain.

Les principes présentés ci-dessus subissent des modifications dans certains textes et transferts et, tout particulièrement, dans la troisième partie. Il arrive quelquefois que le narrateur-gardien cède finalement la parole à l'amant; il arrive, non moins souvent, qu'au ton subtil et sublime de l'apostrophe amoureuse se mêlent des insinuations de l'imagination, sensuelles et pleines de réalisme, provoquées par l'image de la ravissante fille dans son lit en train de s'éveiller.

Dans les *hejnał* dits *kolędy* (Noëls) apparaissent deux différents types de narrateurs. Dans le chant *I, 3 c* conformément au goût de la pastorale, le texte est récité par le berger qui monte la garde de nuit auprès de son troupeau. Le réveil y est un élément réaliste, la proclamation de l'aube, elle, prend une valeur allégorique. La convocation à l'oraison y a été remplacée par un appel adressé aux bergers à rendre l'hommage popularisé par les pastorales. Dans le texte *I, 3 b,* apparaît une allégorisation compliquée qui demanderait une analyse particulière. L'aurore y est un synonyme de la naissance du Christ et la convocation à l'oraison y a été remplacée par un appel à saluer „l'hôte gracieux". C'est la personne du narrateur lui-même qui attire l'attention, car ce rôle incombe à une femme qui, dans le style mystique du *coloquio amoroso,* déclare qu'elle n'aspire qu'à prendre soin de l'Enfant nouveau-né:

> Ja go z radością pilnować
> będę [...]

Un monologue amoureux et animé, s'adressant à tour de rôle à divers personnages, s'établit au premier plan de l'oeuvre. Par contre les problèmes religieux y ont été relégués dans la sphère des allusions et des métaphores.

Certaines transformations de la formule des veilleurs de nuit, présentées ci-dessus et apparaissant dans la poésie des *hejnał,* attirent l'attention sur la sémantique de la composition phraséologique: *hejnał świta.*

Le sens primitif du mot *hejnał* (aurore) avait déjà été peu connu au XVII^{ème} siècle, de là les pléonasmes comme: „Hejnał świta i już z morza rumiana powstaje zorza..." Ceci explique l'erreur, si caractéristique, de Jagodyński qui, dans sa version latine, remplace le mot *hejnał* par l'expression exclamative *eja.* On est porté à croire qu'à la suite d'une con-

traction sémantique qui avait eu lieu au XVII[ème] siècle, l'expression *hejnał świta* était employée tout simplement au sens de: l'aurore point.

Telle avait été sa signification fondamentale, aussi bien sous sa forme primitive (*zorza świta*) que sous sa forme plus récente (*świta*). Elle était cependant encore accompagnée d'autres interprétations poétiques à caractère de culte religieux qui lui avaient été imposées et pouvaient avoir été fondées sur des suites se rattachant au culte religieux. Deux d'entre elles se retrouvent dans les oeuvres. Ce sont: le cours vivant de l'interprétation chrétienne et religieuse et celui de la métaphore de l'antiquité païenne, remis en vogue à l'époque de la Renaissance. Etant donné que les mythologies anciennes ne s'étaient point renouvelées sous une forme religieuse à l'époque de la Renaissance, la métaphore du type Febus-soleil n'avait eu qu'une valeur purement littéraire. D'autre part, les métaphores chrétiennes qui apparaissent dans tous les *hejnał* religieux, avaient, sans nul doute, été interprétées dans un sens religieux. Cela est évident. Il y a cependant encore une troisième suite, celle de la tradition à caractère de culte religieux, vivante jusqu'au XX[ème] siècle comme en témoignent des recherches ethnographiques concernant les peuples slaves et ugrofinois [9]. C'est le culte de l'aurore et du soleil, devançant le christianisme. On n'en retrouve pas de vestiges dans la poésie des *hejnał*. Il est possible cependant que ce soit la persistance de l'usage ancien qui ait favorisé la continuité de l'évolution des *hejnał*. Le fait que dans le Besquide de Silésie on saluait le soleil levant par la première strophe du dernier chant du *hejnał* „Kiedy ranne wstają zorze..." n'est pas sans importance.

La synonymie du type soleil-Febus est une synonymie de culte religieux universellement répandue [10]. C'est dans ce cercle de juxtapositions à caractère de culte religieux qu'il faut chercher la genèse de la synonymie politique du type soleil-liberté (*II, 2 b*) ou celle du soleil-souverain, pratiquée encore dans la poésie politique la plus récente.

La formule du veilleur de nuit tendait à disparaître dans le folklore professionnel au cours du XVII[ème] siècle. Il est difficile de préciser ceci avec plus de certitude. En tout cas, on trouve déjà dans la deuxième moitié du XVII[ème] siècle une preuve (*II, I c*) du fait que la formule en question perd sa valeur générique et se trouve remplacée par la tournure de phrase: „Już trzeci raz kurzy piali!..." Ce tour n'est pas employé par Kniaźnin et n'apparaît point non plus dans les *hejnał* du XIX[ème] siècle.

[9] K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*. Cz. 2: *Kultura duchowa*, Kraków 1939, z. 2, s. 437 i n.

[10] F. M. Schiele i L. Zscharnack, *Die Religionen in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1913, t. 4, s. 622 i n.

Encore un élément de plus de la spécifique du genre vient donc à disparaître.

C'était un élément essentiel. On y retrouve une certaine ressemblance avec l'invocation du chant provençal matinal: alba! C'est encore la personne du gardien qui rattache le *hejnał* à l'alba. Si l'on tient compte des éléments qui viennent d'être mentionnés, il faut aussi compléter, par le *Tagelied* allemand, le groupe des genres comparés. On sait toutefois que cette partie du *Tagelied* où apparaît le garde avait été considérée comme une continuation du modèle de l'alba. Dans d'autres cantiques allemands, c'est le chant des oiseaux qui est le signal de l'aube.

Autre objection. A l'opposé de l'alba et du *hejnał,* dans le *Tagelied,* l'invocation matinale „ez tagt, es ist zît" n'a pas d'importance essentielle pour la composition du chant et n'est point liée à une place déterminée.

C'est la logique interne de la construction qui marque la place de l'invocation dans l'alba et le *hejnał*; sa place est donc variable. C'est par la différence de la conception du narrateur qu'on peut expliquer celle de l'origine de la composition. Dans l'alba, apparaît un gardien-chevalier et dans le *hejnał,* c'est un veilleur de nuit urbain. La fonction du garde ne se limite pas, dans l'alba, à la tâche de proclamer l'aube au moyen d'une formule, mais c'est par son appel réitéré qu'il invite son ami à quitter la chambre de la dame de son coeur en le pressant de le faire de peur que l'aube qui survient apportant le danger d'un dénouement dramatique ne le surprenne. Le temps poétique de l'alba pourrait donc être défini comme l'*antelucanum,* c.-à-d. le moment qui précède immédiatement l'aube. C'est pourquoi l'invocation se trouve placée dans la strophe finale.

Le *hejnał* débute par une proclamation officielle de l'aube par le veilleur de nuit. Le temps poétique y est donc défini avec précision comme le *postlucanum*; cela est marqué par la seconde partie de la phrase: „Hejnał świta, już dzień biały!". Voilà pourquoi la construction poétique du *hejnał* débute par une invocation. L'aube, en tant que fait accompli, est le point de départ des réflexions qui portent un caractère de culte religieux, celui des réveils, des descriptions de la nature à l'heure matinale etc.

A l'opposé du chant matinal occidental, dans le *hejnał* la description du veilleur de nuit fait complètement défaut. Celui-ci n'y est qu'un narrateur qui débite un monologue à caractère d'apostrophe. Même s'il cède la parole au narrateur suivant, cela ne donne aucunement lieu au dialogue, si caractéristique pour la poésie occidentale.

C'est à quoi aboutit la comparaison des situations fondamentales. Celles-ci changeront plus tard dans l'histoire des *hejnał* avec l'apparition du narrateur allégorisé et lorsque la personne du veilleur de nuit sera remplacée par un gardien de la patrie, par l'amant qui veille sous les fenê-

tres de la dame de son coeur, par la femme qui prend soin de l'Enfant-Jésus nouveau-né etc. Ici le monologue du narrateur devient en même temps une auto-caractéristique. L'allégorisation rapproche les *hejnał* de l'alba qui présente un caractère moral et religieux ainsi que du *Tagelied.*

Les convergences dont on vient de parler portent un caractère d'analogie. Elles sont le résultat d'emprunts faits à la même source (folklore des veilleurs de nuit), de certaines ressemblances dans la méthode artistique comme l'allégorisation des personnages et d'une communauté de moeurs de l'Europe chrétienne médiévale.

L'une des différences les plus essentielles dans le matériel comparé porte sur le sujet. L'alba et le *Tagelied* font en principe partie de la poésie amoureuse. Par contre, dans les *hejnał,* les sujets amoureux n'apparaîtront que plus tard en scène et leur conception sera différente. Dans la poésie occidentale, on retrouve la scène de l'adieu des amants, tandis que le *hejnał* présente celle de la bienvenue. Cela correspond à la différenciation du temps poétique. Dans l'alba, les amants terminent leur entrevue avant l'apparition de l'aurore. Par contre, dans les *hejnał* dits de la cour (pas tous d'ailleurs), ils se rencontrent après l'apparition de l'aurore comme dans les textes *II, 3* def.

L'histoire du genre, contemplée de la perspective du XVIII^{ème} siècle à son déclin (époque de Kniaźnin) se présente comme une période achevée. On y observe l'action de deux tendances fondamentales. La première, c'est l'accroissement d'une différenciation thématique et fonctionnelle, quant à la deuxième, c'est la disparition des différences génériques. Ces transformations sont accompagnées d'un troisième processus, important pour le genre: le déclin de la tradition orale.

L'histoire du *hejnał* a donc réussi à créer, finalement, une certaine convention poétique, riche sur le plan thématique et peu spécifiée quant au genre. Du moment que l'ancienne fonction sociale avait disparu, cette convention a pris le caractère d'une convention littéraire.

Les poètes du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle concevaient le *hejnał* comme un chant matinal à caractère de réveil, interprété du reste généralement de manière allégorique. Le *hejnał* de Kniaźnin est un point limitrophe entre deux époques d'évolution du genre. Né de la tradition de l'ancien *hejnał* politique polonais, il imposa certaines conventions aux poètes plus récents.

L'*indigitamentum* du *hejnał* se prête à un développement thématique et au développement de ses dimensions.

Voici la forme qu'il prend chez Kniaźnin:

Bogu wielkiemu bądź chwała!

Chez Olizarowski [11]:

Chwała Bogu, chwała, chwała!

Chez Konopnicka [12]:

W imię Ojca, w imię Syna!

Chez Wyspiański il apparaît sous la forme d'une phrase différenciée et développée [13]:

Biała, czysta lilijo,
O Przenajświętsza Panno,
Zaświeć gwiazdę poranną!
Maryjo!

La convocation primitive à l'oraison y a été remplacée par une phrase à caractère de prière, par une salutation à caractère religieux faite au moment de l'aube, mais la conception de l'aube elle-même prend un caractère allégorique. L'interprétation sotériologique de l'opposition *lux — tenebrae* y a été remplacée par une interprétation politique. La lumière et les ténèbres, la nuit et le jour désignent, dans le langage des *hejnał* récents, la liberté et la servitude. Le degré de la précision et de l'explication de cette antithèse dans l'oeuvre dépend, évidemment, avant tout de deux facteurs: des conditions politiques dans lesquelles l'oeuvre avait été publiée (la censure) et de l'école artistique représentée par l'auteur (symbolisme). Des faits politiques réels apparaîtront chez Kniaźnin et Olizarowski, ils sont par contre traités sous forme d'allusions par Konopnicka et Wyspiański.

Dans tous les cas cités ci-dessus, c'est l'invocation religieuse qui joue le rôle d'un réveil plus ou moins allégorisé. Chez Kniaźnin, le réveil est un appel à l'activité politique et militaire. Il en est de même chez Olizarowski:

Hej, serdeczne polskie woje,
Toż od serca wskok na boje!

Konopnicka, auteur de trois *hejnał*, les considère comme des chants „de réveil". Elle juxtapose „l'écho des trompettes, des fanfares" et ceux des *hejnał*, sollicite des jeunes poètes de déployer dans leurs chants „l'étendard du travail et de la persévérance dans la peine"; elle voudrait

[11] *Hejnał* (Paryż). W Drukarni i Litografii Maulde i Renou [...]. Unique feuille volante imprimée et datée du 5 mars 1846.

[12] M. Konopnicka, *Poezje*. Wydanie zupełne, krytyczne. Oprac. J. Czubek, Warszawa—Lublin—Łódź—Kraków b. r., t. 6, s. 127—128.

[13] St. Wyspiański, *Akropolis*. [W:] *Dzieła*. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu A. Chmiela i T. Sinki. T. 4: *Dramaty*. Warszawa 1927, s. 529—530.

voir dans ce chant „un *hejnał* de l'aube et de paix" et demande que ce soit le *hejnał* de l'aurore qui chasse les rêves illusoires. D'après Konopnicka, la conception du *hejnał* en tant que réveil politique demeure profondément imprégnée de tradition nationale militaire (cf. *Trębacz*) [14].

La conception du réveil subit chez elle diverses interprétations. Entre autres celle du *hejnał*, signal que l'on attend et qui est exécuté par le clairon ou par le cor. Elle prend donc une valeur symbolique. Cette dernière variante a joué, à ce qu'il semble, dans le drame de Wyspiański *Wesele* un rôle prépondérant. Le problème en question a déjà été traité ailleurs.

L'invocation politique de Wyspiański a été formulée dans un langage symbolique. Un faucon avait été envoyé „aux portes des villes endormies" avec l'appel „à aiguiser les faucilles afin d'être prêts à l'aube! La dame, toute en rayons, a posé ses pieds sur le croissant de la lune". Le dernier des distiches qui contient des métaphores mariologiques renferme l'opposition primitive entre Dieu et Satan, entre la lumière et les ténèbres et complète, sans nul doute, les métaphores politiques du texte.

Les deux derniers moyens de formuler ces invocations diffèrent des précédents non seulement sur le plan stylistique. On y retrouve la différence, si caractéristique, du temps poétique par rapport à l'aube conçue comme allégorie. Pour emprunter ici la terminologie schématique, chez Kniaźnin et Olizarowski, c'est un *postlucanum* (le lendemain de la Constitution du 3 Mai, celui du début de la révolution de Cracovie en 1846) étant fait historique. Chez Konopnicka et Wyspiański, c'est un *antelucanum* au sens d'allégorie politique. C'est un appel à attendre l'aube qui approche, c.-à-d. la libération.

C'est ainsi que se présente la régularité du genre de la poésie plus récente des *hejnał*. On s'est limité à ne traiter ici que ses éléments évolutifs les plus importants sans vouloir prétendre à y rassembler la totalité du matériel.

Traduit par *Marie Domańska*

HEJNAŁ — POLSKA PIEŚŃ PORANNA

STRESZCZENIE

Historię hejnału prześledzono od XVI do początków XX wieku, to jest od Mikołaja Reja do Stanisława Wyspiańskiego. Przypadający na ten okres rozwój poezji hejnałowej jest równocześnie procesem rozprzestrzeniania się gatunku, ale też procesem wzrastającej niwelacji cech odrębnych. Każdy bowiem akt twórczy (nowy tekst) to w pewnym stopniu nowa kodyfikacja gatunku. Badanie stopnia nowości, odrębności w stosunku do tradycji pozwoliło wyróżnić okres starszy, od

[14] M. Konopnicka, *op. cit.*, t. 5, s. 115—117.

Reja do Kniaźnina, i okres nowszy, od Kniaźnina do Wyspiańskiego. Hejnał Kniaźnina jest punktem wspólnym dawnej i nowej poetyki gatunku.

Regresywna i progresywna równocześnie droga rozwoju dawnego hejnału wyznaczona jest ciągiem skrzyżowań poetyki hejnału z innymi gatunkami (pastorałką, pieśnią pijacką, kolędą okienną, odą pindaryczną *etc.*). Dzięki temu pojawiają się nowe grupy hejnałów, ale w tych zastosowaniach pierwotny kanon poetyki ulega coraz dalszym przekształceniom. Analiza kierunku przekształceń pozwala wydobyć pewne prawidłowości.

Przede wszystkim rozluźniają się (ale nie znikają) pierwotne związki genetyczne hejnału z polskim folklorem stróżowskim. Związki te są istotne. Udało się odtworzyć podstawowe elementy folkloru straży nocnej w Polsce. Źródła potwierdzają istnienie sygnałów muzycznych już w XIV w., sygnałów słownych w w. XV. Istniały dwa typy sygnałów słownych: okrzyki i przyśpiewki (terminu przyśpiewka używam w znaczeniu śpiewka p r z y pracy). Trzy formuły: wieczorna, nocna, poranna, ulegają przekształceniom jeszcze w obrębie kultury zawodowej. Z formuł czysto praktycznych przekształcają się w formuły artystyczne, z okrzyku w przyśpiewkę. Dokonało się to pod wpływem włączenia elementu kultowego do formuły. Podobnie sygnał muzyczny przekształca się w „granie ozdobne".

Mikołaj Rej przygotowując pieśń poranną do „nabożeństwa domowego" skorzystał z wzoru porannej przyśpiewki, którą włączył w całości do swego utworu. Ten potoczny cytat określił narratora: jest nim realistycznie pojęty stróż nocny, ogłaszający formułę poranną „hejnał świta" (z węg. *hajnal* — zorza), wzywający do wstawania i do modlitwy. Postać stróża — i w konsekwencji zawartość formuł ulegają później alegoryzacji, np. w hejnale politycznym z w. XVI pojawia się strażnik wolności wzywający do czujności politycznej. Hejnał Reja narzucił pewną relację tekstową. Formuła stróżowska apeluje zwrotem frazeologicznym średniowiecznym do „człowieka każdego". „Człowiek każdy" podejmuje narrację od zwrotki drugiej. Ta relacja tekstowa istnieje tylko w części najstarszych tekstów. Później upowszechnia się jednolity monolog alegorycznego stróża.

Odstępstwem w sferze konstrukcyjnej towarzyszą zmiany syntaktyczne, wersologiczne — i w konsekwencji — muzyczne. Do początków XVIII w. strofa hejnałowa przeszła przez trzy podstawowe stadia rozwojowe:

I. 8a 8a 7a, II. 8a 8a 8a, III. 8a 8a 8b 8b. Pierwotny asymetryczny kształt zwrotki sprowadzony został do podstawowej w staropolszczyźnie formy wypowiedzi poetyckiej: do dystychu aa. Tym przekształceniom towarzyszy wzrost ilościowy. Najstarsze hejnały liczą (w w. XVI) maksymalnie 33 wiersze. W w. XVII ilość wierszy powiększa się do 80. Na tle tej tendencji przypadki skrajne: W. Kochowski — 84 wiersze, F. D. Kniaźnin — 254. Tego typu tendencja w zakresie liryki świadczy o przekształcaniu się poezji melicznej w poezję niemeliczną lub tylko potencjalnie meliczną.

Źródła tego procesu tkwią w obyczajowości społecznej. Hejnały z punktu widzenia filologii posiadały ontologię pograniczną. Stanowiły pogranicze literatury pisanej i tradycji ustnej, co jest charakterystyczne tylko dla staropolszczyzny, kiedy pieśń hejnałowa jest elementem funkcjonującym w obrzędzie lub zwyczaju. Dotyczy to zarówno hejnałów religijnych, jak i świeckich. Trudno dokładniej określić, kiedy poszczególne grupy tekstów tracą swoje funkcje obyczajowe, trudno niektóre z tych funkcji udokumentować. Dotyczy to szczególnie hejnałów świeckich (istnieją np. zagadkowe informacje o hejnale w obrzędzie weselnym). Etnografia w. XIX zarejestrowała tylko nikłe ślady ustnej tradycji hejnałowej. Przypuszczać można, że już w XVIII wieku hejnały zanikają w tradycji ustnej i tradycję gatunku dla poezji uratował Kniaźnin.

Porównanie hejnału przeprowadzono w obrębie różnych typów pieśni porannej. Wzięto pod uwagę: *hymn in matutinum*, albę, *aube*, tagelid (*das Tagelied*), niemieckie parafrazy pieśni stróżowskich z w. XVI, najbliższe hejnałowi Reja pieśni poranne z kancjonałów czeskich i niemieckich z XV i XVI w., wreszcie — ale tylko na zasadzie ankiety — poranną pieśń ludową. Porównanie dowiodło, że istnieją niezależnie od wpływów analogie topiki w pieśni porannej (np. pieśń Eskimosów, hymn Synesiosa, hejnał). W obrębie całej grupy bliższe podobieństwa łączą hejnał z albą, *aube*, tagelidem i niemieckimi parafrazami pieśni stróżowskich. Podane wyżej typy pieśni wiążą się genetycznie z folklorem straży rycerskiej lub miejskiej. Sposób wykorzystania formuł strażniczych eliminuje z porównania niemieckie parafrazy pieśni stróżowskich. Z kolei ten typ niemieckiego tagelidu, w którym świt ogłasza strażnik (a nie ptaki), jest uznany za wtórny wobec alby, podobnie jak i francuska *aube*.

Podobieństwa między albą i hejnałem mają charakter analogii. Składa się na nią postać narratora czy bohatera (strażnik — stróż), stałe położenie kompozycyjne zawołania alba — hejnał („alba" zamyka zdanie poetyckie, „hejnał" otwiera), proces alegoryzacji strażnika — stróża. Są to równocześnie analogie i różnice. Podstawowa różnica: alba należy do poezji miłosnej; ten charakter ma tylko jedna grupa późnych hejnałów.

Hejnały nowsze (w. XIX—XX) podejmują jeden temat: polityczną interpretację przeciwstawienia: *tenebrae-lux*. Poetykę nowego hejnału kodyfikuje wiersz Kniaźnina, a ponownie u schyłku XIX w. M. Konopnicka w szeregu wypowiedzi i w realizacjach poetyckich. Na czoło wysuwa się problem narratora, pojmowanego na wskroś politycznie, oraz zagadnienie czasu poetyckiego. Na warsztacie poetyckim Konopnickiej rodzi się aluzyjna synonimika polityczna ujęta w metaforykę hejnałową. Z tego słownika korzysta Wyspiański.

Czesław Hernas

SILVIAN IOSIFESCU
București

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ И ВИДЫ*

История формирования, с древнейших времён на протяжении более двух тысяч лет, теории жанров и её то опровержения, то возобновления в замечательных вариантах, убедительно доказывает развитие истины по спирали, путём столкновения противоположных идеологий и пересмотра крайностей и ошибок.

Можно привести два момента наиболее плодотворного влияния теории жанров, при её создании в Древности и её восстановлении в эпоху Возрождения. Главные поэтики Древности подводят теоретические итоги опыта и являются некоторыми попытками индукции. Какими бы ни были решительными утверждения в *Поэтике* Аристотеля по вопросам трагедии и эпопеи, при всей их весьма строгой структуре, предписания, относящиеся к шести частям трагедии, к сюжету и характерам, постоянно возвращаются к литературной практике, сопоставляются с ней и ищут решений в соответствии с ней. Форма изложения использует, исторически объяснимый, неопровержимый тон. У Горация исчезает характер трактата. Его поэтические советы даются в фамильярном стиле послания, наставительный тон постоянно смягчается улыбкой. И хотя Буало был склонен к роли эстетического законодателя, но он всё же будет подражать и в этом смысле Горацию в своём поэтическом искусстве.

Упадок эллинистической философии даёт знать о себе и в такой специальной проблеме. Большинство эллинистических трактатов по эстетике упражняются в риторике, когда ставится вопрос о жанрах. Они не являются, во-первых, обобщением опыта или исторического развития, а лишь хитроумными разглагольствованиями по отдельным теориям. Дионисий Пиппиде[1] подчёркивает это различие: „Вместо этой динамичной концепции Аристотеля эллинистический период выдвигает статическую концепцию". В это время и рождается фиксизм в духе классицизма со своим антиисторическим характером.

Эта черта особо выделяется в поэтиках Возрождения. Множество появившихся работ такого рода — только между 1548 и 1550 гг. выходит в свет

---

*Настоящий очерк является частью книги „Вокруг романа", изданной в Бухаресте Государственным издательством литературы и искусства в 1959 г.

[1] Д. М. Пиппиде, *Формирование литературных идей в древности,* Бухарест 1944.

ежегодно по одной работе — возобновляет средневековый образец с увеличивающейся строгостью, которая находит свою наивысшую точку в самой известной среди них работе в семи *Poetices libri* Юлия Цезаря Скалигера. В противовес Аристотелю, который исходил из практики, поэтики Возрождения опираются, как на основную идею, на авторитет, на художественный и теоретический образец. Стеснённые, воспроизведенные путём экстраполяции, эстетические идеи Аристотеля становятся аксиомами. Поэтические сочинения Скалигера содержат определения и классификации. В этих поэтиках и создаётся правило трёх единств. Аристотель говорил только об единстве действия. У Скалигера ведутся долгие обсуждения о том, что единство времени должно быть уменьшено от восхода до заката солнца или, напротив, продлено до тридцати шести часов.

Было бы неверно судить Скалигера или Кастельветро, требуя от них разрешения вопросов так, как это мы понимаем сегодня. Об историческом значении этих поэтик, об их роли в развитии литературы, Мармонтель высказался с изумительным пониманием и с ясным изяществом французского Просвещения. Он был согласен с тем, чтобы исходить из образца, имея ввиду начальную стадию драматургии. „В то время, когда драматическое искусство не было ещё сформировано в Европе, учёным того времени представлялся единственный исход, а именно: изучать правила на практике старых драматургов"[2].

Эстетика Возрождения была полезным путеводителем для зарождающейся литературы. Является неоспоримым фактом то, что в то время как Бакон развенчивал идолов, поэтики не могли ещё освободиться от схоластики. Противоречие это чувствуется и в самой организованной форме, которую принимает теория жанров, в *Поэтическом искусстве* Буало. В большей части своего произведения Буало переносит принципы картезианизма в искусство. Но, хотя ему и помогает ясность и здравый смысл, Буало отказывается от главного орудия картезианизма, а именно от духа „свободного исследования", стремясь ввести такие же строгие разграничения в литературу, какие существовали в государстве абсолютной монархии. Буало тщательно исследует жанры и виды и приходит к ясным разграничениям и размежеваниям. Гибриды в жанре и стиле осуждаются. Гротеск совершенно исключён ввиду его тривиальности.

Таким образом строго организованная теория жанров Буало получила замечательную долговечность.

Вопреки частым и серьёзным нападкам, она пережила, по крайней мере в школе, породивший её классицизм. Она сохранила свою сущность с незначительными несмелыми нововведениями. Некоторые учебники стали добавлять и другие жанры: сатирический, дидактический, ораторский, в отно-

[2] J. F. Marmontel, *Les Eléments de littérature*, Paris 1825, IV, p. 96.

шении же видов господствовало самое еретическое разнообразие. Задуманная строгой системой, с ясными разветвлениями и выводами из единого основного принципа, теория жанров встретила, однако же, большое сопротивление. Практика опровергала её периодически, подчёркивая гётевский контраст между серыми, строгими, закостенелыми теоретическими конструкциями и живой жизнью. Кроче, пользуется этой закостенелостью взглядов и том, чтобы поставить под сомнением вопрос как таковой и считая его предрассудком эстетики, перенёс в краткий обзор исторической части своего трактата. Столкновение между схемой и практикой приводило авторов поэтик к довольно комическим альтернативам. Им приходилось либо осуждать практику, не соблюдающую правил, либо — более скромные — попытались приспособить эти правила путём компромисса. Оба исхода были использованы. Рыцарские романы, поэма Данте, фарс, трагикомедия, слезливая комедия, буржуазная драма и т. д. появились одна за другой с различными степенями жизнеспособности, ведь от Данте до Марино они сильно различались и по ценности. Новые произведения и новые уже виды существовали, но Сальвиати полагал, что в рыцарском романе героизм был понят ошибочно. А Ясон де Нор или Фиоретти осуждали трагикомедию, как гибрид. Большинство же поэтик искало компромиссов между текстом Аристотеля и новыми литературными видами. Само собой разумеется, что просвещённые умы XVII века, принимая даже классические каноны, не могли всё же сохранить теорию в её неподвижной форме. Вольтер, хотя и классик в искусстве, и автор десятков трагедий, осудил старую ошибку, относящуюся ещё к тексту Аристотеля, в сопоставлении трагедии с эпопеей. Знаменитая бутада Вольтера, допускающего всякий жанр кроме скучного, отвергает, фактически, иерархию между жанрами. Среди двух главных теоретиков классицизма во Франции того века Ла Харп сохраняет в своих определениях специфическую строгость и высокомерие. „Я определяю эпопею как повествование в стихах неправдоподобного, героического и интересного действия. Говорю неправдоподобного, так как эпический поэт не обязан подчиняться исторической правде, а лишь нравственной правдоподобности. Говорю героического, потому что эпопея была посвящена с самого начала великим темам ... Говорю интересного ..."[3] Последователен своему методу, Ла Харп считает, что такая тема, как завоевание Перу Писарро, не даёт материала для эпопеи, так как несмотря на её величие она лишена интереса ... Напротив, Мармонтель хотя и обязан давать определения ввиду используемого им приёма — известно, что *Основы литературы* (*Eléments de littérature*) — это литературный словарь, включающий опубликованные им статьи в *Энциклопедии* — становится однако же более гибким в своих высказываниях. Он приближается к идее историзма, подчёркивая необходимость исходить из литературных фактов. В отличие от точных наук[4]

[3] La Harpe, *Cours de littérature*, Paris 1866.
[4] J. F. Marmontel, *op. cit.*, p. 99.

где, полагает Мармонтель, теория предшествует практике „в искусстве, где господствует гений и вкус; практика, напротив, предшествует теории". Выступая за национальную драматургию, Лессинг ведёт в Германии борьбу против канонов Буало, приводя такие убедительные доводы, как например существование шекспировской драмы. Но ни Вольтер, ни Мармонтель, ни Лессинг не оспаривают теорию жанров, как таковую. Наоборот, Мармонтель мечтает „о поэтике достойной нашей эпохи..., о строгой и полной системе, в которой всё должно подчиняться простому закону и частичные правила которой должны развиваться как ветви одного общего принципа". Здесь выявляется очень интересное стремление к научной точности в искусстве, но в то же время и рискованная соблазна цельной, неизменной системы.

Главный удар против теории жанров должны были нанести романтики, в частности французские. Большая часть предисловия драмы Гюго *Кромвель* содержит горячие обсуждения этого вопроса. Отсюда и их предпочтение в художественной практике к более свободным формам, к роману и драме. Ведя войну против внешних и произвольных правил, подчёркивая в противовес формальному узакониванию органичность произведения и внутреннее её единство, романтизм представил собой несомненный прогресс в понимании данного вопроса. Но и на этом поприще романтическая идеология оказалась противоречивой. Эстетика немецких метафизиков, последователей Канта, выдвинула теоретические создания, которые привели бы в замешательство Мармонтеля своей романтически-идеалистической пылкостью, но и в то же время удовлетворили бы его склонность к системе. В *Философии искусства* Шеллинг сохраняет разделение поэтических жанров и выводит виды из него в зависимости от субъективно-объективного соотношения. Если эстетические сооружения Шеллинга, плод его философского мышления, так же нежизнены, как и само это мышление, монументальная эстетика Гегеля ставит вопрос несравненно более сложный. И в данном случае заметен огромный разрыв между идеалистической системой и исключительно острым методом. Концепция об искусстве, как о чувственном представлении идеи и как о низшей степени в её познании, принадлежит гегелиянскому идеализму. Но в многочисленных наблюдениях над жанрами мы видим диалектика, которому сопутствует и знаток, искусствовед.

Ни одно исследование о жанрах не может пройти мимо гегелевской эстетике, но и не может принят её с некритическим энтузиазмом, игнорируя её идеалистическую философскую основу. Эпигоны Гегеля — в особенности Фишер — используют лишь систему и строгость классификации, действующую впустую.

В конце прошлого столетия Брюнетьер пытался приблизить теорию жанров к науке. Попытка интересна, но не в смысле аналогий — весьма наивных — которые она стремится установить между литературными и биологиче-

скими видами. Термин „эволюция", применённый одинаково к видам и жанрам, который мог показаться смелым в 1892 году, сегодня уже никого не тревожит, так как он давно потерял свой строгий смысл в понимании Дарвина и получил более широкое значение. Довольно вспомнить основные проблемы, которые Брюнетьер различает в эволюции жанров, чтобы выявить новаторский характер этой попытки, а именно: наличие жанров, их дифференциацию, их определение, исторические изменения, вызванные определёнными факторами, превращения жанров. Вместо старых теорий появляется исторический критерий, понятие сочетаний и преващений. С этой точки зрения критика восприняла идею и, используя понятие жанр, стала рассматривать его в развитии. Но концепция об эволюции жанров может привести и к автономии эстетики — как это сделал позже Тибоде — и к социально-историческому детерминизму, как это делает марксистская теория литературы. Сторонник автономии эстетики, Брюнетьер,по существу понимает с антиисторической точки зрения эволюцию жанров, которая по его мнению развилась путём внутренней динамики. Игнорируя социально-историческое содержание он исходит из формального сходства и вводит в тот же жанр разнородные исторические формации. Наблюдая эволюцию французского романа, он начинает с *Chanson de geste* и с циклов Круглого Стола, которые считает древними приключенческими романами. Итак, научный характер сводится к видимости и к терминологии. Для Брюнетьера наука не является объяснением, а лишь описанием и классификацией. Введение к *Эволюции лирической поэзии* заключает в себе хвалу классификации: „Можно было бы показать, что не существует прогресс в науке, который не осуществился бы при помощи прогресса классификации — равного или соответствующего — и не существует прогресс или изменение в классификации, которые не открыли бы новых горизонтов в науке"[5]. Брюнетьер хотел дать теории жанров научное обоснование, однако же фундамент этот идеалистический. Такое же идеалистическое понимание науки побуждает Кроче отрицать существование эстетики жанров. В *Эстетике, науке выразительности и общем языкознании,* книге вышедшей в свет спустя десять лет после появления *Эволюции жанров,* Кроче просто игнорирует этот вопрос. Утверждая, что произведение искусства даёт исключительно познание индивидуального и что оно является экспрессией, т. е. деятельностью духовной, а не теоретической, Кроче проводит границу между этими двумя терминами. Поэтому идеям так же как и материальным факторам нет места в эстетике. По мнению Кроче не существуют эстетические различия, обусловленные материальной разницей между различными видами искусства, ибо экспрессия носит внутренний характер. Теории отдельных видов искусств сводятся к технологии и находятся вне эстетики. Кроме того экспрессия, единая и чисто индивидуаль-

[5] F. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle,* Paris 1894, p. 7—8.

ная, может быть либо удачной, либо неудачной, но не подлежит ни сопоставлениям, ни подчинениям каким-либо категориям или жанрам. Так же как и исключение эстетических категорий — трагическодо, комического и т. д., рассматриваемых как предрассудки, отказ от обсуждения жанров доказывает антигносеологическую, идеалистическую позицию. Познание чистого индивидуального может быть познанием, лишь если мы играем словами. „Наука экспрессии" — это не наука, а более систематическая и замаскированная форма, под которой возродился в наше время эстетизм Канта.

*

Я сделал этот краткий обзор того, как были созданы жанры на протяжении времени, так как он может объяснить много допущенных ошибок. Не будем уж говорить о схоластических пережитках, которые *Наука литературы* — честолюбивая попытка Михаила Драгомиреску — оставила в многих сознаниях, а также и в практике. Десять лет тому назад была напечатана работа под заглавием *Синтезис истории румынской литературы*[6], настоящая цель которой, более скромная, чем само загалавие — была служить учебным пособием. Она делила жанры и виды с невозмутимой уверенностью. Категории, подкатегории и по-подкатегории были определены и распределены вместе с относящимися произведениями. Не надо с лёгкостью пренебрегать такими скромными примерами. Их очень много и они составляют неиссякаемый источник ошибок и упрощений. Но схоластические остатки не могут оправдать сколько-нибудь недоверия и игнорирования вопроса жанров. Научный анализ жанров включается в те вопросы, на которые следует обратить внимание теории литературы, как это было предложено А. Сурковым в своём докладе на III Съезде Советских Писателей. Если согласиться с тем, что искусство является особым способом познания не чисто индивидуального, а общего в индивидуальном, если не устранить из сферы искусства материальные факторы, создающие его, невозможно не увидеть, что определённые материальные условия рождают эстетические последствия, определяют специфические возможности и препятствия. Ни один музыкант, имеющий элементарные понятия о своём мастерстве, не станет писать для виолончеля одинакого как для скрипки. В литературе различные способы использования слова не различаются так явно, как это происходит с тембром или регистром разных инструментов. Но литературная практика раскрывает эти разницы в удачах и в провалах. Если театру не привить повествовательного элемента, то в нём обычно отсутствует рассказчик, который мог бы непринуждённо проникнуть в духовную жизнь персонажей и тщательно её анализировать. Сценические указание и диалог дополняют в некоторой степени

[6] И. Михалеску, *Синтезис истории румынской литературы*, Бухарест 1947.

его отсутствие, но непосредственный анализ невозможен. В древней драматургии самоанализ персонажей проводился при помощи монологов и реплик в сторону. Такие приёмы — весьма искусственные, были вообще оставлены. В *Странной интерлюдии* О'Нейль попытался возместить этот пробел театра, пользуясь двумя видами реплик, произносимых разными интонациями. Одни, обычные, составляют, собственно говоря — диалог. Вторые — новый вариант реплик в сторону — являются самовысказываниями персонажей, предназначенными для них же и не слышимыми другими, что соответствует внутреннему монологу в прозе.

Приём показался с самого начала неестественным. Он напрашивался на пародии — в одном романе Линклатера описывается спектакль, в котором мысли персонажей одной пьесы были написаны мелом на доске. Приём не нашёл слишком много подражателей. Однако же он знаменателен для современного декадентства, склонного к хаотической трактовке жанров и видов.

*

Переходя к научной стадии, учение литературных жанров меняет свою перспективу и отказывается от ряда предрассудков, в которых завязли старые спекулятивные теории. Исходя из литературных фактов, а не из априорного принципа, уже не идёт речъ создать закругленные, во всём законченные системы.

То, о чём мечтал Мармонтель, и то, что на ином философском языке попытались создать немецкие специалисты по эстетике, основывалось на статическом понимании.

Выведенные из единого принципа, жанры и виды взаимно определялись; они были единственные возможные, раз на всегда данные, бессмертные. Литературная же практика доказывает историчность и разнообразие жанров, говорит о их появлении, исчезновении, комбинировании и изменении. Метод теряет в симметрии, но выигрывает в истине.

Иерархия жанров исчезает одновременно с лесами спекулятивных систем. Это была древняя ошибка, которая — несмотря на романтические нападки — оставалась в силе довольно долгое время. Ещё несколько лет тому назад превосходство эпического элемента над лирическим казалось для многих критиков неоспоримым. Необходимо отметить, что ошибка повторилась в обратном порядке. Оспаривая фило-эпическую исключительность, стали ставить под сомнение почти все большие эпические поэмы и пришли к лирической исключительности. То же самое можно отметить в связи с чистотой жанров, иллюзией, также порождённой системой. Хотя по Лессингу, Шлегелю и Гюго смешение видов стало дозволенным даже для академических учебников, идея чистоты жанров всё же оставалась устойчивой. Но химическая чистота встречается только в предельных случаях. Весьма

редки лирические стихотворения, которые сводятся к непрерывному чередованию впечатлений, без повествовательных моментов, без объективизации некоторых описаний или воспоминаний, и также очень редко эпический элемент бывает лишён аффективной тональности.

Ещё с эпохи античности введение отдельных повествований (*Одиссея* или *Энея*) — подчёркивает включение лирики в эпос, будучи ясно выраженным — *horresco referens* (ужасаюсь, когда рассказываю — говорит Эней), или же сопровождая повествование, как стилистическая тональность. С появлением театра рождается первый большой синтезис между эпосом и лирикой в качественно новой форме. Гегель это отметил. Будучи чем-то новым по отношению к эпосу или лирике, театр соединяет объективность, повествование событий, характерные для первого, с самовысказыванием. Не создавая новых жанров история литературы предлагает множество других примеров сочетания лирического с эпическим. Вспомним хотя бы романтический или символический эпос. Стремление к разнообразию, которое замечается всюду в эволюции выразительных средств, способствует прогрессивному умножению этих сочетаний в различных пропорциях и структурах. В нашей современной литературе они заметны в поэмах Марии Бануш, Евгения Жебельяну и Марчелы Бреслашу.

Лирическая окраска присуща и произведению *Дан — капитан края*. Но точно организованное, постепенно развивающееся повествование определяет его эпический характер. В современных поэмах — в *Бэлческу* или в *В селе Сахии* Жебельяну, в *Шахтерах из Марамуреша* Дешлиу — проникновение лирического элемента осуществляется более разнообразно, иногда оно осуществляется введением больших отрывков, которые произносит поэт или один из персонажей.

Вместе с тем, лирические поэмы широкого размаха, как опубликованные в последние годы поэмы Марии Бануш, не могут отказаться от моментов, которые хотя не рассказывают фактов, все же вызывают сцены в представлении. Весь призыв из поэмы *Тебе говорю, Америка* опирается на такого типа воспоминаниях, пред назначенных дать жизнь идее о том, что расстояния уменьшились и ни одна мать на всём земном шаре не может считать себя в безопасности в своей маленькой вселенной, если восторжествует ложь, натравляющая на войну против Востока.

Однако, даже в самых разнообразных смешениях, которые создаёт современная поэзия, жанры исчезают только в аморфных вымыслах декадентства. Лирическая нота господствует в поэме *Тебе говорю, Америка,* а эпическая в *Бэлческу* или *Шахтёры из Марамуреша*. Наличие одной или другой господствующей ноты важно не для классификации, а для различных художественных выводов, среди которых некоторые относящиеся к композиции. Архитектура эпической поэмы очевиднее, этого требуют развёртывающиеся события. В лирической поэме композиция свободнее следит за движением

мыслей и за аффектом. Это различие запросто привело Тибоде к опровержению композиции в лирике. Ошибочное представление берёт свой исток в эстетизме, в идее игры и деятельности без конечной цели, противопоставленной идеалистической эстетикой правдоподобной имитации, путём которой, начиная с Аристотеля, материализм определил соотношение между искусством и действительностью.

Жанры заимствуют друг от друга способы. Будем говорить о „драматизации эпоса" в романе. Но, в свою очередь драма, эпическо-лирический синтезис, всё больше заимствует у эпоса. Не выходя за пределы возможностей, представленны разделением на акты и сцены, драматург пытается ввести равноценные приёмы эпоса. В этом смысле изменилась и увеличилась роль сценических указаний.

Сценическое указание имело в прошлом чисто режиссёрские функции, ограничиваясь деталями декораций, входами и выходами на сцене, отмечая либо реплику в сторону, либо интонацию. Суммарная декорация старого театра не позволяла автору более определённых указаний. Сценические указания сводились к минимуму. Перечтём первый акт из пьесы *Тартюф*. Для чего служат указания? Они указывают движение, резкий жест — Госпожа Пернелль даёт оплеуху Флипоту — определяет, кому адресована реплика — Клеанту или Дорине, или же показывает, кто именно из действующих лиц остаётся на сцене один. В момент, когда прогресс сценографии совпал с интересом критического реализма к конкретному изображению обстановки, указания в декорации стремительно возрасли. Они начали постепенно приобретать новые значения и превратились в приёмы эпического типа, при помощи которого драматург отмечает не только детали мимики, но иногда и непосредственно анализирует, повествует и комментирует. У Гоголя, Шоу, Караджиале и Камила Петреску сценическое указание предоставляет театру эпические возможности. Но это по мере возможности, будущи стремлением к повествованию и анализу, сценическое указание не заменяет их и не может господствовать над диалогом.

Сочетания жанров, несомненные факты литературы, не могут однако же вести к отрицанию категории жанра как совокупности характеризованных черт. Подобная вещь случилась и с соотношениями между различными видами искусств. В начале развития искусства появились различные синтетические формы: танец, оратория, музыкальная драма. Эти синтезы могут дойти до нового искусства, обладающего эстетическими чертами и отличающиеся от составных искусств как например кинематограф. Кто сегодня может ещё ставить под сомнение эстетическую специфичность искусств?

Как бы ни были сложны взаимопроникновения, господствующая характеристика жанра сохраняется и находит свою практическую поверку в приспособлениях. Переходя от одного жанра к другому, писатель вынужден делать изменения, выявляющие отличия между ними. Всякая драматизация пред-

полагает сортировку и отказ от некоторых частей сюжета, от некоторых моментов, персонажей и от бесчисленных деталей. Когда целью драматизатора является верность в буквальном смысле, удел его — хаос. Драматизация и экранизация в масштабах большой эпической работы невозможны. Этот факт подтверждается переработками, сделанными самим автором романа или же другими. Успех означает, в лучшем случае, достижение определённого соответствия, соблюдающего дух оригинала. Экранизация *Идиота* Достоевского, осуществлённая Пырьевым, особенно замечательна, ибо проблема была необыкновенно тяжёлой. Пырьев понял, что фильм ме сможет получить насыщенность романа, и не намеревался сделать невозможное. В каждой сохранившейся детале он выражает только частично действие первого тома, отказывается от многих нитей и персонажей, которые придают пластичность атмосфере и общей линии характера. Фильм получился в духе Достоевского, что было особенно трудно достичь.

Что касается экранизаций, несмотря на то, что общепринято говорить о „кинематографической драматургии", расстояние между театром и фильмом гораздо больше чем между романом и фильмом. Эпос представляет множество возможностей, деталей, которые стиммулируют развитие. Фильм гораздо более близок к эпосу чем к театру, хотя стоит на много ниже в смысле подвижности. Обстановка и зафиксированные моменты в театральном искусстве мешают ему. Неверность по отношению к тексту более заметна, ибо, боясь не остаться на ступени сфильмированного театра, сценарист обязан прибавить моменты и факты, не оправданные текстом, и тем самым конкурировать с оригиналом в фабулации и диалоге. Задача тяжёлая, требующая гибкости и артистического такта от сценариста, который не робел бы перед текстом и не преуменьшал его значения. В фильме *Два выигрышных билета* режиссёры-сценаристы трактовали иногда текст Караджиале со странной непринуждённостью. Акробатика на лампе Лефтера Попеску производила такое же впечатление, какое произвело бы вмешательство расстроенного саксофона в произведение Моцарта. С этой точки зрения экранизация *Во время карнавала* оказалась выше. Добавленные элементы либо вытекали из текста — преследование Краканела, либо были правдоподобными — сцены в комнате Дидины. Однако же и тут некоторые добавления, противоречущие тексту своим стилем и атмосферой, звучат резко. Такова сцена, правда, очень короткая, на кладбище.

И обратный переход, от пьесы или от сценария к эпосу, доказывает существование некоторых закономерностей в области жанров. В современной нам румынской литературе есть случай, представляющий двойной интерес. И ввиду того, что чрезвычайно редко встречается переделка пьесы в эпическое произведение, и ввиду того, что опыт сделан таким писателем как Камил Петреску. Переходя от пьесы *Бэлическу* к роману *Человек среди людей,* Камил Петреску не только изменил структуру и ритм композиции — вместо по-

следовательных картин появился первый том, повествующий события нескольких лет и подготовляющий напряжённые революционные дни второго тома, но в то же время он ввёл много новых персонажей и добавил параллельный план картины из жизни крестьян.

Ставится вопрос, если к списку всех ошибок, которые стремилось ликвидировать исследование литературных фактов — наряду со спекулятивными системами, иерархией и чистотой жанров — не следовалобы добавить и само отличие между жанром и видом. В практике эти два термина используются без всяких разграничений. Так в пометке на одном списке с названиями научных работ предлагалось, чтобы исследование о „репортаже как литературном виде" было бы названо „репортаж как жанр".

Разрешает ли нам неясность в названиях, с которой, впрочем, в настоящей стадии литературной терминологии мы сталкиваемся часто, отказаться от данного различия? Полагаю, что оно соответствует некоторым эстетическим разницам, легко бросающимся в глаза. Различия между жанрами и видами не сводятся лишь к степени их обобщённости.

Виды являются непосредственной историко-литературной действительностью. Условия, в которых они рождаются, изменчивы, также как и длительность их существования. Трагедия и комедия возникают симметрично из двух этапов обрядовых празднеств в честь бога Диониса. Последовательные виды возникают в новых исторических формациях. Средневековье приносит виды рыцарской или народной литературы — *Chanson de geste*, баллада, басня, соти, мистерия.

Вместе с Возрождением, вместе с буржуазной оптикой в искусстве, начинает свою чудесную карьеру роман. Процесс формирования новых видов, конечно, продолжается. Сходственный мемуаристике и литературе о путешествиях литературный репортаж является одним из самых здоровых новорожденных.

Исчезновение видов также несомненно, как и их возникновение, хотя, зачастую, процесс маскируется использованием тех же названий для разных видов. Так как указал Маркс, античный эпос неотделим от мифов древних, от наивной стадии в объяснении космоса. Хотя христианский эпос Тассо или Мильтона взял как образец древний эпос — он носит совсем иной характер. Греческие трагедии, неоклассические или же *Оптимистическая трагедия* Вишневского имеют только одно общее название и наличие трагического с весьма разнообразными значениями в каждом отдельном случае. То же самое и в комедиях Аристофана, Голдони или Караджиале. Но наличие трагизма и комизма не может объединять различные типы трагедий и комедий, поскольку не носит специфический характер.

Трагическое и комическое могут встречаться и в других видах, в романе, в размышлении или в басне. Виды рождаются в обстановке определённого социального строя. Возникновение их тесно связано с определённым момен-

том, с идеологией определённого класса. Даже литературные историки, чуждые марксизму, как например Лансон, подчёркивают связь между переходом рыцарского романа к современному и более заметное участие буржуазии в историческом процессе. Трубадурские источники баллады также неоспоримы. И паровой котёл, и автоматический ткацкий станок родились одинаково в условиях развития капитализма. Но как и производственные орудия, художественные орудия не погибают вместе с породившим их классом. Буржуазное происхождение романа не делает его несвоевременным в социализме. Баллады писал и Вийон, и Роберт Бернс, а в последние годы они появились у нас в довольно большом количестве.

Разумеется, что такое сравнение с производственными орудиями нужно принимать *cum grano salis*. Социальные отношения могут послужить стимулом или тормозом в развитии техники и производственных сил вообще. После того, как буржуазия содействовала производственной революции, она стала цепляться на некоторых участках за устарелую технику, чтобы воспрепятствовать уменьшению норм прибыли. Но развитие техники не предполагает идейной борьбы вокруг одного или другого из орудий. Телевидение или пластмассы не вызывают сами по себе пламенных споров. В то время, как литературные виды включаются в идеологическую борьбу через литературные течения, с которыми они могут отождествляться и в виду этого утверждаться или опровергаться. Столкновение между романтизмом и классицизмом проявилось и в виде войны между драмой и трагедией. Музыкальная драма распространилась, вызывая с одной стороны страстный энтузиазм, а с другой такие же сильные протесты.

Следовательно, существование литературных видов не соответствует существованию социальной формации, в которой они родились. Различия в длительности существования видов огромны. От Жоделля до трагедии Марии Жозефа Шенье, или эпигонов XIX века, неоклассическая французская трагедия прожила более двух веков и надо признать, что в XVIII веке пережила себя. Роман прошёл через три социальных уклада в продолжении семи столетий.

По видимому главная причина долговечности видов — это их эластичность. Как и для стилистических форм, для троп, для просодических правил, намечается путь в эволюции видов от закостенелости к эластичности. Виды со строгими правилами, скованные запретом и предписаниями, гораздо раньше исчезли. Правда, поэты периодически возвращаются к сонету или к рондо, и Аргези, Мария Бануш, Жебельяну соблюдают те же правила, которые соблюдались ещё Петраркой и Хередия. Но в этом, скорее всего, упражнение в сосредоточении, в самодисциплине. Если проследим, как развивалась просодия, от количественной до неоклассической, а затем до свободного стиха, если сравним трагедию с драмой или внимательно проследим за самой

эволюцией драмы, то мы заметим переход от строго определённого к более свободному и эластичному.

Из целого комплекса фактов виды не всегда допускают ясные различия эстетического порядка. Различия формального порядка — возникшие случайно в комплексе исторических обстоятельств — являются, единственные, действительно несомненные. Это становится ясным для стихотворений неподвижной формы — сонет, рондо, глосса, которые определяются точными формальными предписаниями, довольно произвольными в отношении числа строк, строфической структуры, типов рифмы. Только посредством спекулятивной акробатики можно было бы доказать эстетическое значение четырнадцати строк сонета или тринадцати — рондэля. Но, даже более сложные виды — как трагедия, комедия или фарс, различаются между собою яснее лишь путём предписаний и формальных запретов — таких как единства и запрещение смерти на сцене. Эстетические различия между очень отдалённым видами сводятся в конце концов к разницам между жанрами или эстетическими категориями. Как известно, кроме формальных норм, более или менее произвольных — комедия и трагедия отличаются между собой более широкими эстетическими категориями, которым принадлежат — трагическое и комическое. Но эти категории встречаются в разнообразных видах. Существенные эстетические различия между новеллой и драмой принадлежат к различным жанрам — эпическому и драматическому. При проверке дифференциации можно легко раскрыть историческое определение вида. Правило единства в трагедии связано с ещё примитивною стадией в технике спектакля и с неусовершенствованным пониманием того факта, что искусство не копирует действительности, а только воспроизводит основные, существенные аспекты и жизненные отношения. Единство времени является именно результатом такого неусовершенствованного понимания. В начале, в греческом театре пытались сохранить полное равенство между временем, в котором развёртывается спектакль, и временем, необходимым для совершения представленных событий. В том виде, в котором оно понималось впоследствии и было затем нормировано, единство времени являлось компромиссным разрешением. Спектакль продолжался несколько часов, а время, в которое происходило действие, не могло превысить 12, 24 или 36 часов. Цифры не были тождественными, но стремились остаться приближёнными. Вместе с установлением общепринятой условности, существующей с самого начала в эпосе, основывающейся на правдоподобие вымысла в искусстве, было допущено, чтобы в течение нескольких часов спектакля действие охватывало бы либо несколько месяцев, как например в *Генрихе V,* либо несколько столетий — в *Святой Жане.*

Были ли эти решения нормированы в трактатах поэтик, как правила единства: „В одном месте, в один день, одно совершившееся событие", требует Буало — или относились только к практике, такие черты видов не исходят

из определённого использования средств выразительности, следовательно, не являются более широкими эстетическими свойствами по сравнению с теми, которые составляют специфику жанров. В разграничении родственных видов — комедия и одноактная комедия, баллада и эпическая поэма — используется зачастую формальный критерий, каким является длина. Попытки подвести эстетическую основу под некоторые различия, созданные и заброшенные по многим историческим причинам, терпят неудачи и скатываются в произвол и приблизительность.

Жанры — это эстетические понятия с большей степенью обобщённости. Абстрактные категории, созданные путём группировки и обобщения, объединяют виды, использующие те же способы изображения человека путём самовысказывания, повествования или представляемого действия. Специфические особенности отражаются в эстетических различиях более ясно чем между видами. Соответствующие категории встречаются и в музыке или в изобразительных искусствах. Соната, сюита, симфония, концерт соответствуют видам, которые появляются и изменяются в разных исторических условиях. Одно и то же название служит для разных художественных форм. Симфония вначале имела смысл увертюры. Начиная с Филлипа Эмануэля Баха, Стамица и других композиторов манхеймской школы, симфония получила свою ныне известную структуру, состоящую из четырёх частей. Опера рождается из *sacra rappresentazione*. Но за возникновениями, исчезновениями и изменениями музыкальных видов жанр определяется оркестровой музыкой, инструментальной, вокальной и заключает определённые возможности и запрещения. И музыкальные жанры не остаются изолированными. Благодаря Бетховену в симфонию, которая казалась чисто оркестровой, проникает пение. В общих чертах подобные замечания могут быть сделаны и в живописи для портрета и натюрморта с одной стороны, и масла, акварели и графики с другой.

Аналогия между литературными жанрами и им соответствующими видами в изобразительных искусствах или в музыке встречает значительную разницу. Разница между оркестровой и вокальной музыкой является результатом материальных средств выразительности — голоса или инструмента. Отсюда большая ясность и точность. Регистральные разницы между сопрано и флейтой записываются на нотную линейку. Разница тембра также переводится на цифры гармонии. Эстетические границы также точны.

В использовании слова - выразительного материала литературы — невозможны такие резкие различия. Специфика жанров дана также на основе использования выразительных средств, но, за исключением драматургии, разницы не имеют источника в выразительном материале. В драматургии условия спектакля выявляют, действительно, разницы по сравнению с эпосом. Драматург обязан изобразить время и пространство более отрывисто, ибо он пишет для сцены. Несмотря на технический прогресс современная сцена не

нашла способа увеличить число моментов и картин — способ имеющийся в эпосе и в меньшей мере в кинематографе. Вращающаяся сцена делает возможным изменение десятков декораций, но далеко остаёт от тех несколько сот кадров, сколько насчитывает фильм, или бесчисленного множества картин, которыми оперирует эпос. Больше того, драматургия не может достигнуть беспрерывности движения во времени и в пространстве, возможной в романе и в киносценарии. Когда современная пьеса пытается проследить персонаж гуляющий по улице — она прибегает к довольно громоздким кинематографическим средствам, к проекциям.

Главное средство дифференциации между жанрами исходит из особенностей изображения человеческого характера. Утверждается и под этим углом зрения глубокое замечание Горького, называющего литературу „человековедением". Соотношение с человеческим определяет искусство вообще. Но присутствие человека чувствуется в наибольшей мере в литературе, способной создавать двигающихся трехмерных персонажей.

Присутствие персонажа различно в трёх главных жанрах. Непосредственное присутствие, при помощи самовысказываний, отделяет лирику от эпоса, основанного на повествовании фактов. При помощи сценического представления, драматургия осуществляет синтезис этих двух жанров. Это особый синтез, отличающийся от упомянутой лирико-эпической дозировки, комбинация в химическом смысле, которая рождает новый жанр со своеобразными характерами. Создавая перед зрителями, соответственно перед читателями, полные жизненного трепета события — следует учесть, что, со временем, текст начинает жить самостоятельно от спектакля — драма сохраняет самовысказывание лирики и объективность эпоса.

Все главные характеры, из которых создаётся специфика жанров, относятся к этим разным приёмам человеческого присутствия. Самовысказывание в лирике сопровождается, естественно, подчёркнутой интенсивностью. Напрасно настаивать на том, что субъективная красочность жанра, в которой господствует впечатление, а не факт, не означает субъективизацию в смысле относительности или отсутствия обобщённости. Художественный образ является обобщением внутрь конкретного. Широкое общение идеи и чувств между поэтом и читателем — результат обобщающей силы стиха. Лирический персонаж является в то же время единым и характерным, так же как и эпический или драматический персонаж. Обще-индивидуальное единство заминировано в разнообразных декадентских формулах, которые не сообщают смысла, а стремятся, посредством чисто индивидуального, достичь единое особое ощущение, как например соседства вялых звуков у символистов или видения Лотремонта.

Лиризм и самовысказывания эквивалентны. Выражение субъективного отношения к изображаемому почти всегда принадлежит поэту. Но не всегда лирические способы могут быть использованы для представления более осо-

бенного персонажа. Говорилось об „объективном лиризме" Кошбука. Поэт обладает особенно удивительной способностью перевоплощаться в разные персонажи, которые произносят лирические монологи в *Песне веретена,* во *Врагах, У зеркала* или *Только одна.* Но объективный лиризм встречается чаще, чем казалось бы, у многих других поэтов, которые используют лирический монолог, у Александри в *Песне гайдука* или у Вийона.

Объективность эпоса, при которой рассказчик отступает перед фактами, стоит в основании его повсеместности и специфической пластичности. За рассказчиком, стоящим в тени, легче признать качества „творца" и посчитать его всезнающим.

Такому рассказчику мы разрешаем без усилий двигаться во времени и в пространстве, сопровождать персонаж до одной точки, затем возвратиться для сопровождения другого, потом приблизиться к описанному предмету и подметить детали мимики или костюма, или наоборот, описать весь ансамбль видимый с высоты, например армии сталкивающиеся в бою. Мы допускаем, что автор может двигаться так же легко во внутреннем мире персонажей и описывать их волнения, также как в театре допускаем условно те помещения с трема настоящими стенами и одной прозрачной, сквозь которую зритель принимает участие в действии.

Рождённый из повести аэдов или, позже, из песни трубадура и минезингеров эпос основан на устности. Даже при употреблении настоящего времени речь идёт об историческом настоящем. Аэд просит музу дать ему силы рассказать о важных событиях, не скрывая того, что говорится о событиях прошлого. Позже эпос даст драме мощь рассказать события на воображаемой сцене так, как будто они происходят перед глазами читателя. В таком случае возникают роман, новелла или современный рассказ.

Действительное представление в спектакле или же воображаемое для того, кто читает драматический текст, вызывают специфическую напряжённость. Напряжённость также усиливается и сосредоточевается усилена и сосредоточием определённым материальными условиями спектакля. Сцена заставляет текст выбирать моменты, картины и персонажи. Минус превращается в плюс. Уменьшённое число моментов, картин, персонажей даёт большое единство и интенсивность конфликту. Изображение людей в действии и в конфликте является общим в литературе. Находим его и в более развёрнутой лирике, которая не старается уловить лишь отдельный момент, лишь отдельное впечатление — *Ein Gleiches* Гёте, *Сонные птички* — а следует динамике внутренней жизни. Это находим, конечно, и в эпосе. Таким образом литература соблюдает диалектическую структуру общества и вообще действительности. Но интенсивность конфликта становится обязательной для драмы. Понимание конфликта было разным на протяжении всей истории литературы, содержание понятия расширилось постепенно, охватив и театр Мюссе, и театр идей Ибсена и Шоу, и театр на-

строений Чехова. Будь то неистовые поступки, или же сдержанные жесты с произнесенными шопотом словами, в конфликте всегда присутствует напряжённость столкновения двух противоположных способов: реагировать, думать и чувствовать.

Так если мы выделим отличительные черты видов с большой исторической разнообразностью, специфика жанров изменяется в меньшей мере. Основные черты эпоса, лирики или драматического жанра устойчивы в самых различных исторических условиях, так же как в более широком эстетическом понятии, как звуки лиры, монодии Возрождения и симфоническая современная поэма одинаково являются музыкой. Материальные условия спектакля изменялись всё время от античного амфитеатра до елизаветинской сцены, а сегодня до вращающейся сцены. Сохраняя характерное построение, современный театр сохраняет и свой специфический диапазон. Правда, в различных пьесах формалистического направления замечается стремление к игнорированию или распылению до неопределённости этого диапазона. Евгений Ионеску — Ионеско, как его знают на парижских сценах — пишет вот уже доброе десятилетие фрондерские пьесы. Можно отметить в его пьесах различные влияния: французских сюрреалистов, англосаксонского абсурдного комизма, но во всех шести пьесах, включенных в сборник 1954 г., выдвигаются те же приёмы, а именно симулирование действия в плане абсурда. Персонажи рассказаывают сами себе же абсолютно бессвязные анекдоты, напоминая известную басню Урмуза (*Лысая певица*), представляют призрачный приём (*Стулья*), урок (*Лекция*) или полицейский допрос (*Жертвы долга*). В этих пьесах господствует художественная фикция. Персонажи ведут себя так, как будто они настоящие люди, живущие на земле. Между прочим Ионеско называет некоторые свои пьесы „псевдодрамы". Развиваясь в абсолютно абсурдном плане, вне времени и пространстве, эти пьесы не могут опираться на те положительные стороны или ссылаться на ограничения специфические театру, фактически они только симулируют настоящий театр.

Обобщенность понятия жанра не ставит его вне истории. Так же как эпическое и драматическое родилось вместе с трагедией, комедией и эпопеей, новые жанры возникают с появлением новых выразительных средств. О романе говорится как о „четвёртом жанре". А развитие движущейся фотографии, создавшей кинематограф, положило основу, кажется, новому литературному жанру, предназначенному приспособить литературу к средствам этого нового вида искусства. Ведутся острые споры вокруг кинематографического сценария, но одно ясно и неоспоримо, а именно, что сценарий имеет свою ярко выраженную специфику и что его нельзя свести ни к одному из известных жанров.

Рассмотренная, таким образом, теория жанров отбросила свой нормативный характер. Она обобщает существующий опыт и не ставит преграды будущему. Соблюдение эстетической специфики жанров, а по мере её не-

опровергаемого существования и видов, вытекает из необходимости стройного развития произведения и его единства. Самые разнообразные прививки применялись во всех видах искусства и если иной раз и создавались гибриды, то в других случаях они приводили к эстетическим жизненным явлениям. Драматизированный роман *Жан Баруа* Роже Мартен дю Гарда или пьеса Вильдера, в которой автор, во что бы то ни стало, хотел выразить продолжительность, течение времени, являются искусственными, но в будущем можно предвидеть более близкие прививки между романом и драмой.

Отличительные черты жанров составляют в практике предупреждение против формалистической акробатики и хаотичности, но не оправдывают замкнутость и закостенелость. С жанрами и видами случается то, что и с другими выразительными средствами. Создатели и литературные течения развиваются, считаясь с ними, борясь с ними, изменяя их и комбинируя их. И в данном случае заметно взаимное отношение между традицией и новаторством.

ESPÈCES ET GENRES LITTÉRAIRES

RÉSUMÉ

Cet essai fait partie d'un volume intitulé *Autour du roman* où l'on analyse quelques aspects fondamentaux de l'esthétique du roman — à savoir les caractères spécifiques, la construction du roman, les avatars du personnage romanesque, les typologies et classifications, etc. L'introduction du volume est consacrée à la théorie des genres. L'auteur émet son point de vue sur l'ancienne théorie des genres constituée pendant la Renaissance. C'est pourquoi la première partie de cette étude comprend un bref aperçu historique. Les poétiques de la Renaissance, les poétiques classiques des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ont cherché à déduire les genres et les espèces littéraires d'un principe *a priori*, extrait généralement d'un système dogmatique, ce qui a souvent provoqué une contradiction avec la pratique. Au XVIII^{ème} siècle, les attaques de Lessing, Schlegel, au XIX^{ème}, celles de Stendhal, Hugo et Manzoni contre la théorie classique ont eu une valeur critique indiscutable, mais n'ont pu faire avancer le problème vers une explication scientifique, qui respectât les faits littéraires et leurs rapports avec la société. L'essai de Brunetière, à la fin du XIX^{ème} siècle a le mérite de chercher à résoudre le problème par une méthode historique, en étudiant l'évolution des genres. Mais, isolant l'art de la vie sociale, Brunetière cherche les lois de l'évolution des genres exclusivement à l'intérieur de l'art et aboutit en fait à l'antihistorisme.

L'esthétique idéaliste contemporaine oscille entre le dogmatisme universitaire, résidu de la vieille rhétorique, et la négation pure et simple de toute distinction des genres (Croce).

La seconde partie de l'article se donne pour tâche de discuter la théorie des genres par rapport à l'expérience littéraire et, par conséquent, de la purifier de l'apriorisme esthétique. L'auteur conclut à la nécessité de garder la distinction entre genres et espèces. Les espèces — le conte, la nouvelle, la comédie, le drame — ont des traits distinctifs beaucoup moins certains que les genres. L'ensemble des normes qui les définissent s'expliquent souvent par des conditions historiques

particulières (la loi des unités). Sous le même nom, on trouve des espèces nettement différentes (la tragédie grecque, celle du classicisme français, la tragédie moderne). L'on peut affirmer des espèces ce qui est valable pour les moyens d'expression en général, à savoir que l'évolution littéraire repousse celles qui sont encombrées de règles trop rigides et garde, en les modifiant, les espèces les plus souples, les plus capables de saisir la multiplicité du réel.

Les genres littéraires ont une existence esthétique plus facile à saisir. Les dogmes classiques de la pureté, la hiérarchie et la stabilité des genres sont évidemment démentis par les faits. Mais les principaux genres — lyrique, épique ou dramatique — tout en se réunissant dans des synthèses diverses, ont chacun leur modalité propre de refléter la présence humaine. Dans le cas du genre dramatique, les conditions du spectacle imposent des limites et des possibilités spécifiques. Dans ce domaine aussi, l'expérience littéraire contredit le dogmatisme aussi bien que la négation idéaliste des genres.

Le reste de l'article discute les traits spécifiques de chaque genre principal, la présence lyrique, la plasticité épique, le conflit dramatique plus concentré, mais limité dans le temps et l'espace.

Silvian Iosifescu

GATUNKI I RODZAJE LITERACKIE

STRESZCZENIE

Szkic ten jest częścią tomu zatytułowanego *Wokół powieści*, w którym przeprowadza się analizę niektórych podstawowych pojęć dotyczących estetyki powieści, a mianowicie: specyficznych cech, budowy powieści, przeobrażeń postaci powieściowej, typologii, klasyfikacji itp. Wstępna część tomu poświęcona jest teorii rodzajów. Autor precyzuje swój punkt widzenia na dawną teorię rodzajów, uformowaną w okresie Renesansu. Oto dlaczego pierwsza część tego studium zawiera krótki zarys historyczny. Poetyki renesansowe i poetyki klasyczne XVII i XVIII wieku starały się wyprowadzić gatunki i rodzaje literackie z założenia *a priori*, wychodząc przeważnie z systemu dogmatycznego, co często doprowadzało do sprzeczności z praktyką. W XVIII wieku ataki Lessinga, Schlegla, w XIX — Stendhala, Hugo i Manzoniego skierowane przeciw klasycznej teorii miały bezsprzeczny walor krytyczny, ale nie mogły posunąć naprzód rozwiązania problemu w sposób naukowy, rozpatrujący fakty literackie w powiązaniu z życiem społecznym. Próba Brunetière'a z końca XIX stulecia zasługuje na uwagę jako próba rozwiązania problemu za pomocą metody historycznej, poprzez studium e w o l u c j i rodzajów. Ale wyizolowując sztukę od życia społecznego, Brunetière szuka praw rozwoju rodzajów wyłącznie w polu wewnętrznym sztuki, co w rezultacie doprowadza go do antyhistoryzmu.

Współczesna estetyka idealistyczna oscyluje pomiędzy akademickim dogmatyzmem, pozostałością dawnej retoryki, a zdecydowaną negacją jakichkolwiek różnic między rodzajami (Croce).

Druga część artykułu stawia sobie za zadanie rozpatrzenie teorii rodzajów w oparciu o praktykę literacką i w konsekwencji — oczyszczenie jej z estetycznego aprioryzmu. Autor dochodzi do wniosku, że konieczne jest zachowanie rozróżnienia pomiędzy rodzajami a gatunkami.

Gatunki — opowiadanie, nowela, komedia, dramat współczesny — mają cechy wyróżniające daleko mniej ściśle sprecyzowane niż rodzaje. Zespół określających je prawideł można często wytłumaczyć szczególnymi warunkami histo-

rycznymi (reguła jedności). Pod tą samą nazwą odnajdujemy gatunki wyraźnie różniące się od siebie (tragedia grecka, francuska tragedia klasyczna, tragedia współczesna). Można powiedzieć o istnieniu gatunków ogólnie biorąc to samo, co o środkach wyrazu, mianowicie, że literatura w swym rozwoju odrzuca gatunki obwarowane regułami zbyt ścisłymi, a zachowuje, przetwarzając je, gatunki najbardziej giętkie, najbardziej zdolne uchwycić wielorakość form rzeczywistości.

Rodzaje literackie mają egzystencję estetyczną łatwiejszą do uchwycenia. Klasycznym regułom czystości, hierarchii, stałości rodzajów w sposób oczywisty zaprzeczyły fakty. Ale główne rodzaje — liryka, epika, dramat — choć jednoczące się w rozmaitych syntezach, mają swój własny, każdy właściwy sobie sposób odzwierciedlania losu człowieka.

Jeśli chodzi o dramat, warunki sceniczne zakładają tu specyficzne granice i możliwości. I w tej dziedzinie praktyka literacka sprzeciwiła się zarówno dogmatyzmowi, jak i idealistycznej negacji rodzajów.

W dalszym ciągu artykułu rozważa się charakterystyczne cechy każdego z głównych rodzajów, liryczną „obecność" (liryczne „ja"), epicką plastyczność, dramatyczny konflikt szczególnie mocno zarysowany, ale ograniczony w czasie i przestrzeni.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*

TERESA CIEŚLIKOWSKA
Łódź

LES TRANSFORMATIONS DES FORMES ÉPIQUES BRÈVES: NOUVELLE, RÉCIT

(Introduction à une discussion sur le problème)

L'attention des critiques de la littérature moderne se trouve surtout attirée par l'évolution de l'épique romanesque. C'est à sa forme la plus récente, la plus attrayante et la plus riche en perspectives, dite antiroman qu'on le doit. Les genres épiques brefs n'ont point suscité d'intérêt aussi général. L'étape actuelle de leur évolution ne mérite-t-elle pas cet intérêt?

Ce phénomène qui apparaît dans la phase actuelle du roman, se laisse aussi observer dans un autre genre littéraire, le récit. On en reparlera encore, bien que ce genre ne soit pas le seul qui est digne d'intérêt dans le domaine de l'épique brève.

On ne peut éviter de se servir de définitions telles que genre épique „bref" ou „prolixe", faute d'autres termes qui auraient distingué et généralisé en même temps, bien que ceux-ci ne portent qu'un caractère mécanique (extérieur). Toutefois lorsqu'il s'agit d'une division subséquente en genres épiques, on est d'avis, le plus souvent, que les distinctions purement mécaniques de ce type sont irremplaçables dans l'état actuel de la science théorique littéraire à cause du fait que les extensions d'autres concepts génériques empiètent les unes sur les autres. Cependant l'adoption de ce critère de division n'exclut pas la possibilité d'observations et de tentatives en vue d'indiquer certains traits qui se répètent comme traits typiques des structures par lesquelles les formes épiques brèves diffèrent entre elles.

A cause de la masse des matériaux de textes et de l'aspect adopté de la littérature moderne, il nous faut admettre les cadres temporels qui s'étendent depuis la I^{ère} guerre mondiale à travers la II^{ème} guerre jusqu'à présent (les années 1918—1960) ainsi que les pays réputés par des épiques célèbres, auteurs de nouvelles et de récits.

L'épique des formes brèves d'entre les deux guerres est placée, au point de vue thématique, dans le cadre du catastrophisme: obsession de la mort, obsession de la culpabilité, angoisse devant l'éphémère, perplexité

à l'égard du temps qui passe sans retour. Le thème de la terreur est caractéristique (ce qui ne veut nullement dire exclusif) et revient fréquemment dans l'oeuvre nouvelliste à laquelle il est assez étroitement lié durant de longues époques littéraires. D'une part, ce lien s'explique par le fait d'avoir basé la construction nouvelliste sur une structure dramatique qui, de pair avec le catastrophisme, a donné des effets faisant penser au pathétique de la tragédie antique. D'autre part, le lien en question tout en se laissant expliquer par la structure dramatique de la nouvelle, ramène à la genèse de celle-ci: à l'anecdote primitive [1] ainsi qu'aux éléments dynamiques qui y sont contenus potentiellement (à côté des éléments statiques) et développés sur le plan littéraire dans l'anecdote en tant que genre littéraire [2] de même que dans la nouvelle.

La diversité des conceptions philosophiques et littéraires, propres aux années d'entre les deux guerres, à celles de la deuxième guerre et à l'époque contemporaine, avait formé maintes modifications structurales de la nouvelle.

I

C'est l'expressionisme qui s'est montré particulièrement favorable à ce genre de prose succincte. Non seulement l'épique du fantastique infernal de S. Grabiński (*Niesamowite opowieści*), celui de J. W. Wymark *Monkey's Paw*, ou les péripéties du suicidé inconséquent du *Palace Hôtel Thanathos* de Maurois [3], mais même l'épique basée sur les conventions du réalisme (au sens strict du mot), bien qu'elle se serve d'accessoires de terreur fantastique en fonction de motivation symbolique [4], avaient donné naissance à une forme cohérente de la nouvelle.

---

[1] Comp. les matériaux pour le dictionnaire de genres littéraires: récit, nouvelle. [(Zag. Rodz. Lit. IV, 1 (6)].

[2] Eléments structuraux qui conditionnent l'existence de l'anecdote (de même que le caractère conventionnel de la nature des autres genres littéraires): présentation du système des vecteurs représentant des catégories contradictoires et leur entrée en collision à un moment donné appelé „pointe". Je passe sous silence le problème de l'anecdote humoristique comme étant liée aux problèmes du sens du comique et qui constitue un problème analogue à celui dont il est question.

[3] C'est une modification de la nouvelle qui accentue l'approfondissement de la ligne dramatique au moyen d'un prolongement considérable de la phase de l'*anagnorisis* et de l'application d'une double pointe. L'affabulation, présentée dans le récit du héros-narrateur, met en évidence la convention de l'anecdote. C'est un exemple typique de la structure générique en train de s'élargir et conservant en même temps ses procédès traditionnels (classiques).

[4] *Skorpiony* de T. Czyżewski, *Dowcip kapitana Kiralyi* de H. Worcell (sans employer d'accessoires), conf. *Z teki dwudziestolecia* (choix de récits), War-

Une autre forme de technique nouvelliste de l'époque, ne renonçant pas au climat expressionniste et clinique, rattache, par une construction parallèle des deux trames du récit (sort de l'homme, sort du chien) [5], ces trames à la forme naturaliste de la nouvelle tout en suivant celle-ci dans son effort à rompre la convention classique du genre et définissant par là la direction formelle des recherches artistiques [6].

Le récueil *Allerleirauh* d'Arnold Zweig [7] qui représente tout un kaléidoscope de formes brèves du récit, en commençant par la nouvelle fondée sur le principe du rondeau [8] jusqu'à la narration paraphrase des contes de *Mille et une nuits* [9], est encore un reflet de l'expressionnisme.

---

szawa 1959. C'est au moyen d'une allusion dans le contexte que cet accessoire relie plus strictement l'action présentée d'une façon fragmentaire tout en suggérant la cause déterminante de la faute.

[5] M. Choromański, *Uwiąd*, conf. *Z teki dwudziestolecia.*

[6] Le naturalisme a créé une modification de la nouvelle à deux trames, fondée sur deux comptes rendus parallèles de la vie du héros-homme et de celle du héros-animal, liés par une pointe-conclusion, souvent au moyen d'un commentaire de l'auteur.

[7] Comp. Bompiani: *Dizionario delle opere e dei personagi*, vol. I: Espressionismo.

[8] *La Charoque* (ex. *Allerleirauh*). Il n'est pas question ici de la forme lyrique dite „rondeau". La nouvelle se compose de trois parties: I — présentation du personnage du héros A (le partenaire), II — présentation du personnage du héros B (le contre-partenaire), III — réalisation du plan de revanche du contre-partenaire: le résultat de cette action dépasse les intentions de son auteur et, dans un certain sens, se retourne contre lui. La structure du rondeau consiste à présenter, dans la première partie de la narration, un tableau (X) de l'enfance du héros A, tableau annonçant la catastrophe, motivant celle-ci et jouant le rôle de facteur qui cointerprète la pointe et, dans la III[ème] partie, un tableau de la catastrophe (Y). Le premier tableau conditionne toute l'action et tout le sens de la nouvelle, grâce à son analogie avec la structure du tableau de la catastrophe, il est la miniature de celui-ci. C'est la psychologie de l'inconscient qui forme ici incontestablement le fondement motivant.

[9] *Vieillard porté par Sindbad sur son dos* (ex. *Allerleirauh*). La structure de ce récit est intéressante bien qu'elle soit fréquemment rencontrée, étant basée sur l'axe d'un motif emprunté à une autre oeuvre. Le conte de Sindbad-le marin a servi ici à l'affabulation par analogie au sort du héros. Une nouvelle d'Iwaszkiewicz (*Młyn nad Lutynią*), construite de la même manière et empruntant le motif du lynch à *Matéo Falcone* de Mérimée, ouvre ses cadres par un motto et les ferme par une pointe. Ces deux oeuvres sont construites à base d'allégorie (la partie comparante et la partie comparée sont renfermées dans l'oeuvre).

The Brooch de Faulkner peut servir d'exemple de nouvelle construite à base de symbole. L'accessoire indiqué dans le titre représente un lien (ici entre deux personnes). La perte de celui-ci est une annonce de la catastrophe (séparation). Cet accessoire „épingle" l'oeuvre non seulement d'une manière formelle. Il sert de symbole.

La symbolique expressionniste mène encore plus loin, jusqu'aux structures surréalistes de Kafka, en commençant par la composition inverse [10] et sinueuse [11] dans *Die Verwandlung* [12] jusqu'aux systèmes qui n'ont plus conservé que certaines des rigueurs nouvellistes avec une action interrompue par le commentaire lyrique du narrateur [13].

Le *Sanatorium pod Klepsydrą* de Szulc est un exemple frappant de narration expressionniste et psychologique à la fois. La métamorphose d'un chien en homme, cette transposition littéraire, pour ainsi dire, des formes plastiques symboliques de Goya montre, si l'on peut s'exprimer de la sorte, un processus en sens inverse, qui a lieu dans *Die Verwandlung* de Kafka (métamorphose d'un homme en insecte) [14].

Ce profil d'un des cycles des formes brèves du récit prouve que celles-ci se laissent ramener à un trait commun, aux rénovations structurales de la structure des nouvelles où l'on distingue l'une des deux tendances: 1. celle de la mise en relief de la pointe et de l'accroissemment de la dynamique du contenu et 2. celle qui admet la possibilité de violer la continuité d'une action unitrame et continue la tradition d'une objectivisation épique [15].

La troisième modification de ce genre de composition épique, c'est le système dans lequel l'accessoire reste asservi à une métaphore intégrale en organisant toute l'oeuvre. Dans le *Mistral* de Faulkner l'accessoire (le vent) représente non seulement le sujet, mais exprime en même temps la base philosophique de l'oeuvre. Comme le témoignent les trois types de narration cités, le fait de lier le sujet au moyen d'un seul élément structural qu'est l'accessoire aux rôles variés, construit l'oeuvre au point de vue esthétique et sur le plan du problème (donc autant pour le sujet que pour la forme) en lui donnant plus de cohérence.

[10] La catastrophe est placée au début de l'oeuvre, ce procédé consiste à employer l'inversion de la ligne dramatique (et non pas l'inversion du temps).

[11] Tantôt la ligne de la tension s'élève, tantôt elle baisse.

[12] Je cite cette oeuvre, bien qu'elle ait été composée en 1912, parce qu'elle dévance, par son caractère, la création littéraire de ce temps-là (au point de vue formel et philosophique).

[13] *Ein Landarzt, Das Urteil* (vers 1919) et autres.

[14] Conf. B. Szulc, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, réédition 1960.

[15] En raison des parties intercalées par l'auteur et de son omniscience croissante (conf. *Die Verwandlung*): elle dépasse celle qu'on rencontre généralement dans la prose traditionnelle: le narrateur connaît les pensées du héros, non seulement sous la forme humaine, mais aussi dans la phase de sa transformation en insecte. C'est un problème récemment mis en évidence que celui du conflit intérieur (dans le roman) entre le subjectivisme du sujet et la technique réaliste. Comp. *Histoire des littératures* (Encyclopédie de la Pléiade), vol. 3, 1958, p. 1358: „... le roman doit choisir entre une perspective interne et une perspective externe: il ne doit pas les mêler. Romans du monologue intérieur et romans du comportement s'opposent ainsi en une nouvelle séparation des genres"; conf. aussi A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*, Warszawa 1959, p. 48.

Cette deuxième voie (faisant sauter les cadres de la composition) débute par le spécimen le plus intéressant en son genre qui est une tentative de montrer l'atelier technique de la nouvelle et son auto-analyse; c'est la nouvelle „autothématique" [16] de L. Koniński *Straszny czwartek w domu pastora*", pour emprunter l'expression créée pour le genre du roman dit „d'atelier technique". Cette nouvelle cesse d'être nouvelle à la suite d'une dissolution de l'anecdote. Elle perd sa valeur narrative au moment où commence l'analyse de la structure. De là découle une nouvelle tendance de la technique narrative se rattachant, dans une certaine mesure, à l'oeuvre nouvelliste de Gombrowicz *Zbrodnia z premedytacją* et qui apparaît nettement dans *Sommernovellette* de Stefan Zweig grâce au dialogue entre l'auteur et le narrateur, introduit dans la partie finale de la nouvelle. Le narrateur fait la critique et l'analyse de la structure nouvelliste du point de vue de la correction du genre et de l'attrait de sa fable (son affabulation). Cette tendance va aboutir à *Das Versprechen* de Dürrenmatt. Le caractère générique de cette oeuvre est discutif par excellence (roman ou nouvelle?). La base fondamentale de la vie du personnage principal est agrippée, au moyen d'un profil, par le cours de l'action, unitrame en principe, mais élargie par des épisodes. Quelques phases qui servent de tournant à la destinée des héros, tout en faisant croître et décroître la tension, deviennent le fondement d'une étape considérablement prolongée et portant le caractère d'attente d'une catastrophe. De cette façon-là, l'auteur taquine, pour ainsi dire, le narrateur qui est un des personnages de l'action à la phase où l'on expose la catastrophe. Il recule le moment de découvrir ses cartes au moyen du récit débile de la vieille femme auquel assiste aussi bien le narrateur-témoin de la confidence qui précède la mort que le lecteur lui-même. C'est alors que vient la première pointe qui consiste à montrer l'ironie dont use le hasard en pesant sur la vie entière du personnage principal; la pointe suivante déçoit l'attente du lecteur et celle du narrateur par un manque de réaction de la part du héros, qui est „à bout" au point de vue psychique à l'annonce d'une nouvelle sensationnelle. La troisième pointe clôt la situation (elle n'est qu'un prétexte à présenter „une aventure"), se trouve en dehors de l'action du récit et forme un ornement destiné exclusivement au narrateur et au lecteur et ne concernant pas les personnages du „drame". Les discours préliminaires et terminaux entre l'auteur (le I^er narrateur) et le II^ème narrateur proprement dit, concernent les principes de la structure du roman criminel vis-à-vis de la prétendue

---

[16] En suivant K. Irzykowski (*Pałuba. Sny Marii Dunin*, Warszawa 1948). Conf. aussi A. Sandauer, *op. cit.*, et Z. Bieńkowski, *Piekła i Orfeusze*, Warszawa 1960.

logique et de la régularité qui régissent la réalité; celles-ci, à l'avis du narrateur, ne sont que le résultat d'une rationalisation des romans policiers par leur auteurs.

La tendance à l'autothématisation de la nouvelle, traitée ici, ne concerne pas exclusivement le I^er^ cycle des formes du récit bref, indiqué ci-dessus. Elle se rattache aussi, par une dépendance non moins importante, au II^ème^ cycle des genres épiques brefs.

II

C'est la tendance psychologiste qui a décidé du profil de ce cycle. Avant de passer à l'analyse de l'épique (brève), caractéristique pour ce courant, il convient de faire une objection qui tient au double caractère de celui-ci. Il présente, d'une part, un type psychologique de motivation de l'anecdote, c.-à-d. de motivation qui recourt, avant tout, à des raisons d'ordre psychologique; d'autre part, il concerne la composition des plans de l'action, hiérarchisés dans l'oeuvre. D'une part, le plan des phénomènes d'ordre psychique, considéré comme fondamental, d'autre part, le plan des phénomènes extérieurs.

Ce deuxième principe de structure, typique pour la narration des années d'entre les deux guerres, établit, avant tout, sa documentation dans les récits [17]. Le narrateur est „penché" sur les événements du temps de son enfance ou de son adolescence soit du temps de celles de ses proches après avoir tiré ces réminiscences de l'oubli au moyen d'accessoires tels que pages de journal, lettres à papier jauni ou fleurs séchées. En dehors des fragments d'événements rappelés à la vie, quelquefois sous la forme de fantômes angoissants qui apparaissent en rêve, l'action, à proprement parler, n'existe pas. C'est plutôt une suite de souvenirs, racontés au moyen de diverses formes de présentation, donc dialogues avec des gens qui, se souvenant des vieux temps, jouent le rôle d'informateurs, au moyen de descriptions, mémoires, lettres etc. Leurs structures peuvent être très éloignées des formes de la nouvelle, bien qu'elles soient souvent porteuses d'un sens éloquent [18]. Le temps structural, cette condition presque canonique de la technique des nouveles, ne peut y être appliqué au sens structural, c.-à-d. en tant que condition *sine qua non*. Il n'existe que pour le narrateur et uniquement en qualité de jeu, si l'on peut dire ainsi, que celui-ci abandonne ou re-

[17] S. Balicki, *Sprawa zegara*; B. Ostrowska, *W starym zwierciadle*. Dans la partie suivante de ce travail, on trouvera une tentative en vue d'établir les causes de ce phénomène.

[18] La pointe lyrique correspond à la pointe de la nouvelle, mais ne conditionne pas l'ensemble de la composition (comp. *W starym zwierciadle*).

prend à son gré sans compter avec lui. Par contre comme bien d'autres thèmes, il sert d'objet de narration. Les méditations sur le temps qui passe (marqué quelquefois au moyen d'un accessoire comme p. ex. l'horloge) [19], la perplexité et l'angoisse inspirées par l'évidence de l'éphémère, servent souvent de sujet aux récits qui datent des années 1918—1939. Dans cette méditation sur le passé, on distingue nettement deux attitudes du narrateur. Celle où il s'exprime à la 1ère personne, est fortement teintée d'émotion, c'est donc une attitude émotionnelle [20]. Celle, par contre, où le narrateur lui-même se retire au second plan, est dominée par un ton de réflexion intellectuelle et d'auto-analyse des épreuves du héros [21]. On distingue donc le document des principes littéraires de la tendance psychologiste imprégnée d'esthétisme. La narration repose sur deux suites de temps différents: celle où les événements datent des années écoulées du héros, c.-à-d. du temps passé de l'action accomplie, et celle des événements qui lui sont contemporains (temps passé de l'action présentée [22]. Cela donne naissance à deux plans dont le premier, analysé par le personnage principal, est celui des phénomènes d'ordre psychique, évoqués par les événements qui lui sont contemporains et coupé par la ligne du deuxième plan, par l'intermédiaire des interlocuteurs qu'on rapproche alternativement, personnages qui servent de pretexte pour évoquer le passé [23] et dont chacun est entouré d'un réseau de réminiscences.

Le fait de manier ces deux plans de l'action, soit en rapprochant soit en éloignant les personnages, établit la hiérarchie de ceux-ci d'après leur importance dans les deux phases de la vie du personnage principal ou plutôt selon le degré de saturation des souvenirs de celui-ci. Ces événements, sans aucune considération de la place qu'ils tiennent dans les plans, se déroulent au ralenti, d'où résulte une action retardée par toutes sortes de digressions, de commentaires de la part de l'auteur ou de descriptions. Les moments qui servent de tournant à la destinée du héros sont presque parallèles les uns aux autres et n'apportent aucun changement dans le niveau de la tension. La pointe qui, le cas échéant, est une conclusion, c'est la décision (mais non pas la résignation, puisque le hé-

[19] Comp. *Sprawa zegara.*

[20] Comp. *W starym zwierciadle.*

[21] L'objection de J. Kott, concernant l'emploi du terme „héros", est peut-être justifiée; néanmoins à cause du manque d'un synonyme et à cause de l'habitude établie d'adopter le second sens de ce terme dans les recherches littéraires, il serait difficile d'y renoncer.

[22] J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka.*

[23] Une architectonique de la structure aussi nette, forme contraste avec la convention des récits contemporains, „action" répandue sur un seul plan (comp. S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, 1955; comp. aussi A. Sandauer, *op. cit.*).

ros s'en va tête levée et le sourire aux lèvres) de ne point continuer la suite de ses anciennes réminiscences et de s'en détacher complètement. Les récits de César Pavaese (*Notte di Festa*), datant des années 1936—1938, présentent une structure nettement apparentée à la précédente.

C'est aussi dans le même cercle, toutefois en dehors de toute tournure esthétisante, que l'on peut situer *Tres novelas ejemplares y un Prólogo* de M. de Unamuno, datant de 1920. Donc conception qui rappelle celle d'un récit d'Iwaszkiewicz (*Nowa miłość*) dont la forme structurale se prête difficilement à une classification générique. Il pourrait tout aussi bien passer pour un récit que pour une nouvelle: l'action se joue au fond de la conscience, elle est subordonnée à l'auto-analyse du sujet qui est à la fois le personnage principal et le narrateur. Cependant la conscience du héros lui impose deux attitudes nettement opposées: pour et contre la décision d'assumer une nouvelle aventure. L'hésitation tient ici lieu de lutte. Dans le cadre du monologue intérieur il y a une place pour un dialogue potentiel entre deux dispositions opposées. Le personnage principal est seul vis-à-vis de sa conscience mais, derrière la porte, il y a un partenaire potentiel d'une nouvelle aventure; il attend le résultat de l'hésitation et, le connaissant d'avance ou non, attend qu'on lui ouvre la porte. Les pétales de roses qui tombent, mesurent par trois fois le temps qui s'écoule. On peut les traiter de points à caractère de tournant pour cette „action" d'ordre psychique. Le fait de les avoir introduit dans cette action muette et silencieuse en fonction, pour ainsi dire, du son de l'horloge qui annonce l'approche d'une heure déterminée, est l'indice d'un type caractéristique de métaphore „à l'esthétique". Quant au point culminant, il faut le chercher dans les pétales de fleurs qui tombent déjà pour la troisième fois. Par contre, la pointe qui réside dans la prise de la décision (la porte restera fermée) est hors de doute. Cette oeuvre peut donc aussi bien passer pour un récit que pour la paraphrase présumée d'une forme de nouvelle ou encore pour une autre modification de ce genre. Cette expérience à tournure esthétisante donne lieu au développement d'une forme brève de la narration et cela avec tendance à condenser et à lier et non pas à disloquer la structure.

L'histoire intitulée *Siegfrid* [24] est une deuxième variante de la tendance psychologiste à tournure esthétisante, mais d'une tendance psychologiste réduite à la motivation d'une catastrophe et à l'interprétation de la pointe, tandis que l'action se déroule surtout et presque exclusivement sur un plan unique, extérieur (et non pas situé dans la conscience) [25]. La catastrophe a été rattachée, d'une façon asymétrique, à la ligne d'attente qui se compose surtout de contextes (il n'y a que trois énoncia-

[24] J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania, 1918—1953*, Warszawa 1954.
[25] En comparaison avec *Nowa miłość*.

tions dont une seule parle directement du péril menaçant et des raisons de celui-ci); la pointe a été suggérée par la catastrophe, elle ne se laisse cependant pleinement saisir qu'à travers quelques antécédents (annonce de la catastrophe et attitude du personnage principal dans maintes circonstances). Elle n'est pas localisée d'une façon concrète. C'est la façon de traiter l'analogie plastique de la silhouette de l'acrobate-jongleur, suspendu dans les airs et tenant à la main l'ange sculpté de Giotto qui montre la tendance esthétisante de la structure. Cela tient à la problématique de la psychologie d'une profession déterminée, celle „de la psychologie du cirque", pour se servir des paroles du narrateur. Un seul instant d'inattention, semblable à un clin d'oeil, profondément justifié d'ailleurs, décide de toute la vie. La déduction des suites d'une nature aussi décisive d'un seul faux pas (bien que celui-ci soit généralement justifié du point de vue psychologique) devient le noeud de la composition des nouvelles et des récits, tout aussi bien chez W. Somerset-Maugham *Before the Party* (conf. *The Casuarina Tree*) et autres récits que chez Stefan Zweig (*Erstes Erlebnis, Amok,* conf. *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*) ou encore chez Graham Greene (*Nineteen Stories* et *Twenty-one Stories*).

Il y a dans la prose de O. Terlecki [26], rapprochée de celle de Beckett et, dans certains cas, aussi celle de Faulkner, des tentatives subséquentes concernant les effets formels, mais tendant déjà vers la dissolution de la forme générique (apparences de pointes et de lignes dramatiques) et une accentuation à présenter les états de conscience.

III

C'est le *Mistral* de Faulkner qui se distingue à l'échelle d'une précision toujours croissante de la structure dramatique de l'anecdote dans les formes appliquées à la structure nouvelliste.

À la suite de l'intermédiaire qui est le narrateur introduit dans l'affabulation présentée (qu'il soit lui-même engagé dans l'action comme l'abbé Brown de l'oeuvre nouvelliste psychologique et criminelle de Chesterton ou qu'il n'y figure que comme témoin statique), apparaît aussi un narrateur en caractère de détective, sans autre importance pour le cours de l'action, mais qui, de pair avec son compagnon, est indispensable au lecteur (comme le docteur Watson des nouvelles de Conan Doyle ou encore le Flambeau de Chesterton). Ce partenaire des dialogues narrateurs qui mettent au courant de l'action et qui sont fondamentaux, comme forme „présentative" de la technique behavioriste de représentation

[26] *Podróż na wierzchołku nocy.*

dans la nouvelle, joue un rôle presque homologue à celui des personnages principaux de cette nouvelle criminelle. Suffisamment fin pour aider le narrateur à déchiffrer la situation et les raisons d'agir des personnages, les caractériser et formuler par allusions, mais jamais directement, un jugement sur eux, il est en même temps infiniment réservé, quelquefois même taquin et en dépit de l'éloquence équivalente du contexte, prenant des apparences de naïveté et refusant de donner des réponses [27]. Cette manière d'agir étouffe et dissimule les liens causaux de l'action en la plongeant encore davantage dans l'obscurité d'un mystère. De même toutes les énonciations successives des interlocuteurs du narrateur sont voilées par la crainte.

Les autres renseignements portant sur l'action ont été renfermés dans le récit du narrateur; ils informent, mais d'une façon indirecte, p. ex. à travers une caractéristique exclusivement extérieure de l'aspect des endroits ou des personnes et de leur comportement, d'où découlent des conclusions concernant leur attitude et leur activité. En voici un spécimen: „Nous l'avons regardé avec calme en entrant à l'église et nous avons proféré à voix basse et en même temps: Biber. C'est l'un de ceux qui portent le cercueil... Voilà pourquoi il est revenu". Cette énonciation sert à présenter le personnage par un geste allusif qui indique la fonction principale résultant de son attitude et suggérée par le sous-texte au moyen du rôle littéral du héros dans cette situation (portant le cercueil).

L'attitude du héros lui a été impliquée par la narration et les dialogues antérieurs. Elle lui suggère un empressement à faire disparaître au moins le cadavre de celui qui semble être potentiellement son rival. Qu'on ne se laisse cependant point leurrer par le fait d'avoir découvert le prétendu meurtrier. Ce ne sont que des moyens dont dispose la technique de la narration détective et qui ne font que retarder le dénouement de l'énigme. La présentation du rôle du héros pendant la cérémonie funéraire, par confrontation avec certaine énonciations d'autres personnages, érige un nouveau contexte qui éloignera de lui les soupçons en les reportant sur quelqu'un d'autre. On s'imagine aisément le contenu des informations ainsi que l'allure du dialogue, entrecoupé de narration, du moment que, d'après les principes méthodiques [28], la fable de la nouvelle

[27] Par. ex.: „Je ne parle pas italien", „J'adore l'Italie", „Je suis fou de Mussolini".

[28] „Donc lui aussi, il la regardait — murmura Don à voix basse. Il dut s'asseoir à table en face d'elle et la regarder. La regarder manger du pain qui faisait que de rien, elle était devenue tout sachant qu'elle n'avait pas de pain à elle et que c'était bien son pain à lui qui avait fait cela et que ce n'était pas pour lui qu'il la changeait ainsi. C'est chose connue: les filles ne sont rien et tout à coup elles deviennent tout. Tu vois comme elles deviennent tout devant tes yeux. Non,

doit tenir sur une dizaine de pages. Mais ce sont non seulement les personnages et les événements qui ont été soumis au principe de la dynamique. Le mouvement y a été ajouté même au récit qui concerne tant l'existence des objets que leur état. C'est le mistral qui règne alentour [29], car le mistral exprime ici l'idée „du bruit et de la fureur" de Faulkner. Les objets et les hommes, solitaires, sont exposés à l'action du vent et perdus dans l'espace [30]. Rien d'étonnant. La nouvelle a été composée à la limite de l'existentialisme avec une logique qui régit chaque élément de sa structure. Le climat de l'action entière se ressent de la terreur du meurtre. C'est le meurtre qui ouvre et qui clôt les cadres de celle-ci. Il ne se termine cependant pas à l'endroit de la catastrophe. L'image du prêtre se tordant dans l'abîme, celle du meurtrier vaincu par le meurtre agit même sur les personnes des témoins tout en suggérant la pointe: de leurs propres yeux, ils se voient patraques et voués aux misères de l'existence. L'éloquence des accessoires, tous de la même catégorie: souffle du vent, gris du crépuscule, vide et froid du tombeau, ne se limite pas au rôle d'ornement qui marque le fond de l'oeuvre. Elle façonne un plan différent, auxiliaire en apparence et extérieur au point de vue architectonique, en réalité fondamental et indispensable à la convention adoptée. C'est seulement à la base d'un tel plan que ce drame avait pu se jouer. Et au-dessus de tous les accessoires, le mistral titulaire symbolisant le phénomène d'un mouvement, incessant et fou, envahit l'ensemble de la composition.

Comme il résulte de cette expérience, la technique du behaviorisme, appliquée à la composition de la nouvelle, avait donné de bons résultats: une sélection très stricte des éléments non-dramatiques, le degré maximal d'objectivisation de l'anectode par rapport à la distance du narrateur (et de sa narration littérale). Ce fait se laisse nettement distinguer en comparaison avec d'autres nouvelles de Faulkner où apparaît une techni-

---

pas devant tes yeux; cela arrive aussi quand on n'y voit guère. Tu le sais encore avant qu'elles ne changent; qu'elles deviennent tout, ce n'est pas ce que tu craignais, mais ce que tu crains, c'est qu'elles ne le découvrent ce que toi, tu savais déjà depuis longtemps; on meurt trop souvent. Ce n'est pas correct. Pas honnête... J'espère n'avoir jamais de fille. C'est l'inceste — murmurai-je". Cet extrait est représentatif pour la narration de Faulkner à force d'avoir accumulé plusieurs traits caractéristiques (métaphores, prémisses tacites, allusions, abrégés). Voici un exemple de déduction hypothétique sur les motifs de comportement des personnages.

[29] „...le plan sévère de son visage, comme un relief rugueux, ses yeux comme deux flammes vacillantes". Cette description harmonise bien avec le type des accessoires introduits et impose une association avec le tombeau („le tron", „le relief rugueux", „deux flammes vacillantes"), avec le monde de la mort.

[30] „Le presbytère était aussi en pierre, perdu et exposé au vent, dans un jardin délaissé".

que de description différente. Ne fusse que *The Brooch* où l'auteur a adopté un discours apparemment indirect, *Dr. Martino, Black Music.* Il ne faut, évidemment, pas en conclure que la cohérence de la nouvelle n'est due exclusivement qu'à cette technique [31]. Steinbeck s'en sert, le plus souvent, pour sa prose qui pourtant porte généralement le caractère du récit.

C'est précisément pour les récits behavioristes que sont caractéristiques les descriptions minutieuses qui étendent la narration, quelquefois brève, à des dimensions imposantes [32]. Ainsi p. ex. la très connue *fish story* de Hemingway *(The Old Man and the Sea)* typique pour ce cas-là à cause des difficultés d'une classification générique, porte les traits des deux genres (nouvelle et récit). On peut prouver qu'elle possède une structure dramatique et démontrer sa tension montante, les directions de son action et contre-action, on peut aussi définir les personnages, notamment le partenaire des contre-partenaires; on peut indiquer le moment de la catastrophe et même la pointe, bien que celle-ci ne se laisse saisir ici qu'en vue de l'ensemble de l'oeuvre (comme c'est le cas dans les oeuvres de l'envergure de grandes métaphores). Cependant, d'une part le sens littéral du conte sur la lutte de l'homme contre le poisson n'a pas grande importance du point de vue de la fable et ne l'acquiert que dans le cadre de l'allégorie [33], en tant que parabole contemporaine sur l'espérance et la confiance; d'autre part, comme l'excès de détails et de descriptions minutieuses ralentit sensiblement la marche de l'action, il semble que cette oeuvre peut être considérée plutôt comme une narration relâchée [34].

L'épique occidentale d'après-guerre, liée aux noms de Dürrenmatt, Sartre, Beckett, G. Greene et l'épique américaine à ceux de Saroyan, Steinbeck et Faulkner, représente un vaste panorama de formes. En commençant par le recueil exhibitionniste intitulé *Le Mur* [35] aux formes qui balancent entre la nouvelle, assez cohérente, *Le Mur* et les récits *Hérostrate, L'Enfance du chef* à travers „le lyrisme" du genre épique de

[31] Comp. W. Faulkner, *Artist at Home.*

[32] Comp. J. Steinbeck, *The Red Pony.*

[33] La matière comparée est ici identique à la matière comparante.

[34] Comp. *The Reader's Companion to World Literature,* New York 1958, et *A Mentor Book,* p. 319: „Novelette: a form of fiction intermediate between the short story and the novel. (The cumbersome term »long short story« is sometimes used as a synonym [...]. Outstanding examples are Henry James's *The Turn of the Screw* (1898) and Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* (1952)".

[35] La pointe consiste ici dans l'effet inattendu de son action surprenant le héros-narrateur lui-même.

Beckett qui présente de nouvelles perspectives génériques: le subjectivisme, la suppression du matériel des réminiscences et des réflexions en faveur de l'actualisation des expériences et de l'indication directe des suites d'associations tout en traitant, d'une manière spécifique la catégorie du temps, à finir par la nouvelle *Der Richter und der Scharfrichter*, composée surtout de dialogues (peut-être trop tirée en longueur) et par la renaissance de la nouvelle classique dans *Die Panne* de Dürrenmatt.

Dans les liaisons cohérentes de cette dernière, on distingue, par voie analytique, deux parties: la première sous forme d'exposition montrant, dans un coup d'oeil rétrospectif, le *curriculum vitae* du héros et la deuxième qui fait assister à un jeu de société entre des gens retraités, rongés d'ennui. Le jeu consiste à reproduire un procès en cour d'assises, clos par un prétendu arrêt de mort, rendu contre un voyageur, possesseur d'une belle voiture neuve, venu pour passer la nuit. C'est le héros qui exécute sur lui-même l'arrêt, résultat plaisant du jeu, comme on peut en conclure d'après les faits (la narration est succincte et impersonnelle, le narrateur étant soigneusement dissimulé). Le titre de la nouvelle rattache donc, d'une façon methaphorique et au nom du principe *pars pro toto,* le sens de l'oeuvre à la structure de celle-ci. Au sens littéral du mot, il semble concerner l'accessoire qui est la propriété du héros et, comme le fait ressortir un des traits biographiques de celui-ci, le couronnement de la carrière de sa vie. Cependant c'est l'homme, Trapps, qui est voué à la catastrophe et non pas son Studebaker. Cette transposition de la dénomination qui définit l'état d'un objet à la situation du personnage principal, donne à l'oeuvre, le cas échéant, une expression doublement dramatique, elle montre l'objet qui définit le type des valeurs les plus appréciées par Trapps ainsi que la perte irrémédiable de toute possibilité de les posséder et marque le premier aspect d'une conclusion dramatique. La catastrophe qui clôt une vie de cette trempe, se trouve en relation presque proportionnelle à la panne d'auto (titulaire). D'après le sens existentialiste d'un tel cours d'événements, la réalisation accidentelle de l'arrêt, apparent et accidentel, confirme l'absurde du hasard qui fait irruption. La présentation biographique du cours d'une carrière d'arriviste, entrelacée à la narration, peut non seulement servir de base à la pointe qui proclame la vanité et l'absurde de toute activité. Elle peut aussi suggérer le motif de l'éblouissement du héros par l'arrêt qui, non seulement cèle l'ironie du hasard, mais sert de preuve à la compréhension de l'absurde éthique de la carrière dont le Studebaker était devenu l'indice. Cette suggestion, renfermée virtuellement dans le contexte, aurait suffi à sauver, chez Trapps, la conscience d'un lien humain tout en donnant à l'anecdote entière le deuxième aspect de conclusion dramatique. C'est un aspect doublement dramatique: le sentiment de sa dignité

humaine et des liens qui le rattachent à la société inspirent au héros la décision de mettre fin à ses jours.

Voici donc l'exemple d'une nouvelle basée sur le principe de la métaphore intégrale qui s'exprime par la diversité potentielle de son interprétation. Un accessoire apparemment insignifiant forme l'élément structural essentiel qui relie toute la structure de la nouvelle dont l'unité de la trame de récit fait l'impression d'avoir été rompue. Apparemment, car un récit intercalé sert en même temps d'exposition et de fond à la catastrophe, c.-à-d. à la fin de la vie du personnage principal, présentée à la base de son passé. Grâce à la possibilité de l'application d'une inversion temporelle, le temps structural a pu être respecté.

IV

Le quatrième cycle de narration épique (formes brèves), constitue, d'après S. Skwarczyńska, un exemple frappant de la pression exercée par le thème, sur la forme. Il consiste en valeur authentique de „l'anecdote-fait" qui, par la trame naturelle de son récit, égale ou même surpasse quelquefois les effets de la fiction, composée de la façon la plus fine, calculée en vue d'exercer une influence par l'impression de probabilité qu'elle donne.

Le compte rendu des faits de ce type n'exige point de procédés formels compliqués. L'élimination, autant que possible soigneuse, de toute intervention du narrateur dans le texte, la réserve observée dans la narration ainsi qu'une stricte réduction du commentaire de l'auteur caractérisent une certaine catégorie de ce genre. C'est la composition et la consécution des événements qui doivent valoir par elle-mêmes. Cela donne naissance à une structure de la nouvelle, différente et basée sur d'autres rigueurs que sa forme classique et ancienne. Le temps structural ne constitue point pour elle d'impératif à priori. Son principe, le même du reste que pour chaque modification de ce genre, a été imposé en tenant compte des impressions du destinataire du „récit" qui doit pouvoir admettre la vérité et l'authenticité de celui-ci. Ce motif enlève à la nouvelle certains de ses traits littéraires. Phrases brèves d'un récit impassible, registres impassibles de variantes présentant l'échelle complète d'une spéculation avec le crime, voici la méthode appliquée. Ce type de nouvelle est un excellent exemple de la façon d'éviter un conflit entre la technique réaliste et l'omniscience de l'auteur. Si la technique réaliste admet [36] la probabilité des événements décrits, „l'omniscience" de l'auteur n'entre pas en colision, le cas échéant, avec leur caractère; ceci non

[36] A. Sandauer, *op. cit.*, p. 52.

par égard à l'authenticité, mais à cause de la composition à caractère de reportage, donc de la transmission de ce qui ne peut être saisi que par le seul narrateur-témoin. C'est donc dans la base que réside la différence essentielle entre ces nouvelles: dans la nouvelle „classique" plus la fiction prenait l'aspect de l'authenticité, plus l'impression qu'elle faisait était grande. Par contre, dans la nouvelle-reportage, il s'agit avant tout de ne pas perdre l'authencité et de fixer celle-ci avec toute la force de sa propre éloquence. La nouvelle-reportage est strictement liée, dans son évolution, aux sujets de la guerre et de l'occupation, car c'est sans doute là qu'elle trouve la plus grande accumulation de faits valables par eux-mêmes et d'une éloquence d'angoisse. L'angoisse revient donc de nouveau au premier plan. La nouvelle-reportage dispose d'une diversité de sujets aussi vaste que la réalité environnante qui les dicte. On connaît donc des nouvelles qui se déroulent autour de divers événements de la vie. En commençant par la misère de la vie de l'acrobate du cirque [37], à travers les tortures „chinoises" de l'ennui qui ronge le metteur du son [38] à la radio, jusqu'au pillage brutal du cadavre sur son catafalque [39], c'est toujours l'angoisse qui domine dans le choix du matériel anecdotique. L'angoisse du temps de l'occupation porte un caractère spécifique et fait preuve de diverses possibilités. C'est entre la nouvelle-reportage et la nouvelle-image qu'elle mûrit pleinement (selon S. Skwarczyńska) dans les *Medaliony* de Z. Nałkowska. Ce sous-genre consiste à fixer l'événement sous une forme statique, celle d'une description de la pointe elle-même.

T. Borowski représente la nouvelle-reportage qui, sur le plan de la structure ne s'éloigne pas beaucoup de la forme de l'anecdote crûe. Le cycle de nouvelles *Kamienny świat*, est non seulement un récit sur l'action dévastatrice exercée à légard de la vie et qui la réduit en cendres, mais aussi un récit sur des héros de pierre: c'est là que se rencontrent celui que les crimes ont dépravé avec la victime de ceux-ci; les uns et les autres en arrivent à sombrer dans l'insensibilité. Cependant la réalité „de pierre" trouve aussi son expression dans des positifs tels qu'une attitude de persistance et vouée à l'activité sans aucune considération à la misère et à l'angoisse. C'est pourquoi la métamorphose qui relie ce cycle. se rapporte à des objets différents et possède de multiples significations. Les différentes nouvelles brillent par la diversité des pointes tranchantes et de fins contextes.

Ce genre de réalité du temps de l'occupation, fixée par un récit artistique directement à la suite des événements pris sur le vif, porte les

[37] H. Böll, *Der Mensch mit den Messern.*
[38] *Doktor Murke...*
[39] A. Moravia, *Racconti romani.*

traits d'un enregistrement abrégé. Le principe de sélection entre les types d'abrégés consiste à donner ici une description sèche de faits, dépourvue de conclusions et de généralisations et sans aucune perspective déterminée. C'est l'épique de Nałkowska, c'est le *Kamienny świat* de Borowski, c'est la *Noc* d'Andrzejewski, c'est le récit illustrant, *Pogranič-nik* de W. Grossman (1935), c'est celui de W. Iwanow *Slovo o polku Igora*, datant de 1944, c'est enfin *Lohengrins Tod* (ou *Anna la Pâle*) de Böll.

Par contre, le type d'oeuvres qui reconstruisent les événements éloignés du passé et qui ont subi la perspective déformante du temps, se distingue par la présence des parties de commentaires bien plus développés et pourvues d'une appréciation directe ou indirecte. Le plus souvent, les événements authentiques y ont été soumis à une sélection en faveur des énonciations plus élargies du sujet. C'est donc plutôt une transposition subjective de „l'authentique". Telle est précisément la prose de Pruszyński [40], celle de A. Rudnicki [41], (encore une fois) celle de W. Grossman dans *Trieblinskij ad* (camp de concentration), celle de Vercors (*Silence de la mer*) [42] ou celle de P. Gascar (*Le Temps des morts*), intéressant par le genre caractéristique de sa métaphore qui est celle de la mort, p. ex. „le festin des funérailles" ou „le berceau au couvercle" etc.

Les tentatives fréquentes [43], effectuées récemment en vue de définir le phénomène littéraire qu'on désigne sous le nom d'anti-roman, suscitent des problèmes artificiels. Sans analyser de plus près les suggestions et les problèmes apparents provoqués par le terme „d'anti-roman", il faut constater qu'une certaine tentative déterminée de son interprétation avait donné naissance à un problème apparent de grande importance. Les auteurs [44] de cette „idée" semblent avoir oublié nombre de conventions structurales variables du roman. Ce problème apparent n'est autre que la prétendue contradiction suggérée ici et existant entre „le sujet fictif et la technique réaliste" du roman. (Cette contradiction ne peut avoir lieu que lorsqu'on interprète, d'une manière spécifique, les concepts de „fiction" et de „réalisme".) Cependant dans les énonciations de certains critiques, elle prend la forme d'une antinomie exagérée entre „la réalité transcendentale et immanente du roman". Les possibilités d'expliquer le phénomène de „l'anti-roman" semblent se trouver sur d'autres voies.

[40] Conf. *Trzynaście opowieści*.

[41] Conf. *Szekspir i inne opowiadania*.

[42] On prétend qu'ils avaient été composés dans un camp de concentration, ceci ne semble pourtant pas vraisemblable.

[43] A. Sandauer, *op. cit.*, p. 50.

[44] On signale ce problème dans l'*Histoire des littératures*, (Encyclopédie de la Pléiade), 1958, p. 1359.

Celles-ci sont même indiquées par Sandauer, co-auteur de „l'idée de contradiction" et qui les nomme catégories opposées l'une par rapport à l'autre: réalisme — psychologisme. Ce système semble témoigner de l'élimination du fait de l'empiétement des extensions de ces deux concepts l'une sur l'autre. Ce qui est plus dire: on a l'habitude de renfermer l'extension du concept du psychologisme dans celle du concept du réalisme. C'est donc, d'après Sandauer, l'opposition entre une extension plus large et plus étroite, ce qui n'explique pas encore le phénomène de la technique narrative qui le préoccupe. Le sens de cette opposition se trouve contenu dans la constatation que tout ce qui est réaliste, peut être vérifié directement et ce qui est psychologique, ne peut l'être qu'indirectement et pas toujours. Bref, cette différence se ramène à une opposition du visible et de l'extérieur à ce qui est caché et intérieur, mais ceci ne signifie pas encore l'existence d'une contradiction (dans le cadre d'une oeuvre littéraire non plus). La transposition, effectuée au cours de l'évolution de la forme du roman à partir de l'omniscience du narrateur (versé dans la mécanique des épreuves d'ordre psychique de ses personnages) jusqu'à l'auto-rapport du narrateur, lui-même sujet lyrique de son récit, est exclusivement affaire de convention technique. Cette convention se forme parallèlement à la tentative d'exposer, d'une façon de plus en plus complète, les épreuves d'ordre psychique (roman psychologique, anti-roman), au premier plan de l'oeuvre ou à l'unique plan de celle-ci. „La technique de ce genre reproduit, d'une façon lyrique, la réalité vécue ou, ce qui revient au même, le courant pur de la conscience" [45]. Les méditations de Sandauer sur la prétendue contradiction interne du roman auraient dû être ramenées à la tentative de définir la relation qui existe entre la conception objective d'une oeuvre épique et les éléments subjectifs de celle-ci, au rapport entre les sujets épiques et lyriques du roman épique et même d'autres récits épiques. Le récit contemporain est subordonné au même dénouement. Par contre, lorsque ce dénouement figure dans une nouvelle, celle-ci se transforme automatiquement en récit, d'autant plus que, du moment de l'application de la technique dite psychologique à l'anecdote, on la prive de structure dramatique, c.-à-d. de la charpente qui est son noyau.

Le phénomène en question et ses suites se laissent observer dans toute l'épique et semblent même façonner certaines formes de ce genre. La position accordée au narrateur, la projection de sa personnalité sur le plan de l'objet représenté (manifeste ou latente, accentuée ou camouflée) forme, en conséquence, le climat de l'oeuvre: épique ou lyrique (caractère subjectif ou objectif de la forme épique). C'est cela qui semble

[45] S. Beckett, *op. cit.*

donner naissance à la différence qui existe entre certaines formes épiques, p. ex. entre le récit et la nouvelle ou entre l'image et l'anecdote.

C'est en rapport avec cette affirmation que demeure la forme la plus répandue de la narration dans les récits contemporains: le narrateur parlant à la I[ère] personne. Un autre trait caractéristique de cette épique est la difficulté, toujours croissante, de pouvoir la résumer. Si l'on tente de présenter le contenu des „nouvelles" de Beckett, il devient évident qu'elles se composent, sur le plan des événements extérieurs, de quelques péripéties banales (expulsion, recherche du gîte et couvert) datant de la dernière période de la vie de quelqu'un ainsi que de l'ensemble de ses comportements. La banalité des faits du monde extérieur possède toutefois une signification fondamentale et intentionnée pour la structure de ces oeuvres, bien qu'elle n'en dise pas grand-chose dans le récit du contenu. Ceci demeure en relation avec la réduction au minimum du plan du monde extérieur en faveur de celui du monde intérieur (psychique). C'est de la même façon que se présentent les plans (objet de la présentation) dans le *Carcassonne* de Faulkner. Dans la sphère des phénomènes extérieurs et visibles, le personnage principal n'est soumi à aucune action, il y est présenté, par contre, de l'intérieur, dans le monde de ses épreuves, de ses impressions, de ses visions, de ses illusions... C'est la prise de conscience d'impressions venues de l'extérieur ainsi que les épreuves d'ordre psychique qui sont l'objet de la présentation dans ces oeuvres. Elles sont toutes basées sur une convention réaliste. (Les traits qui révéleraient l'existence d'une réalité extra-matérielle y font défaut).

Il n'est pas rare d'y constater une rupture du principe logique de la syntaxe dans les juxtapositions des mots ou bien celle de l'affinité à l'intérieur de la phrase. Ceci est une simple conséquence et une illustration de l'application d'une suite d'associations, fondée sur un principe d'associations détachées. Grâce à cela, le *Carcassonne* est une expérience réussie de l'épique subjectivisée, à l'opposé de la tentative analogique d'Andrzejewski dans *Bramy raju*. (Ce sont les associations de causes et d'effets qui forment ici le principe de la composition). Abstraction faite dans ce récit de toute conception historiosophique, de même que du principe d'association lui-même, il convient de le signaler comme un cas de contamination du type de narration de l'époque d'entre les deux guerres avec sa modification la plus récente. Des formes présentatives variées s'y entrelacent; mais ce sont deux d'entre elles qui dominent: le discours apparemment indirect avec le monologue (usités dans ces deux modifications). Le monologue intérieur n'y a été appliqué qu'au cours des idées du personnage principal. Le fragment biographique, associé à chaque personnage, y a été conçu comme une rétrospection du noeud que

forment ses épreuves d'ordre psychique justifiant la prise de conscience actuelle de sa part ainsi que son comportement par une analyse reflective des réminiscences et des richesses de son subconscient. L'analyse psycho-biographique donne une interprétation de la part prise à la croisade par chacun des personnages. Le texte se présente comme une suite d'associations de causes et d'effets qui ne différencient les fragments concernant les personnages particuliers qu'au moyen des *verba sentiendi vel dicendi*, réunis en grand nombre à cause de la suppression des points. (Les autres signes de ponctuation y ont été conservés.) Voyons donc ce texte. ... „il me demanda: es-tu Alexis Melisen? je répondis: je suis Alexis Melisen, et toi, qui es-tu? je te cherche depuis six ans — dit-il — tu ne tires pas mal de l'arc, pourquoi m'avais-tu cherché? — demandai-je, tu ne tires pas mal de l'arc, a-t-elle répété..." [46]

À la suite de ces retours en arrière, de même que d'une présentation accentuée des personnages et de la répétition rythmique du verbe „ils marchaient", l'ensemble de l'image, bien que conditionnée par la marche, paraît avoir été freinée en donnant une impression statique.

Pour en revenir au récit de *Carcassonne*, on y constate le même phénomène que dans l'oeuvre nouvelliste, celui de la dissolution du monologue intérieur pour en faire un dialogue (*Nowa miłość*). C'est un dialogue entre la silhouette en mouvement du narrateur lui-même, présentée immobile et endormie, qui est définie sous le nom de „squelette". Ceci forme contraste avec la silhouette contenue dans sa propre vision. C'est donc une expérience qui consiste à appliquer, en même temps, mais à la base d'une subordination intérieure (a b c, trois formes présentatives: a) la narration, b) le monologue intérieur et c) le dialogue).

Toutes ces expériences observent une motivation réaliste, bien que dans un système différent de formes présentatives. Une tentative antérieure de ce genre est la façon de manier le monologue intérieur dans *Le Chasseur Gulia* de K. Paustowski. Elle consiste à adresser ses énonciations à un chien ou à recréer, en pensée, les anciennes conversations associées à des réminiscences. Cependant ce sont encore plutôt des fragments sporadiques, le cours de la syntaxe rhétorique y domine. C'est la suite des épreuves d'ordre psychique du narrateur, suite dépourvue de commentaires de l'auteur et présentée d'une manière subjective qui fait l'objet de la présentation. Le troisième trait caractéristique de ce type de narration est la façon d'envisager la catégorie du temps, c.-à-d. le principe de la déformation du temps. Sandauer s'efforce toutefois de sug-

[46] Traduit du texte polonais: J. Andrzejewski, *Bramy raju*, „Twórczość", 1960, 4 (60), p. 27.

gérer ici aussi un autre aspect, celui de la déformation de l'espace, consistant à ramener tous les objets présentés dans l'oeuvre à un seul plan aperspectif („la répartition des objets non pas au fond, mais à la surface en tant qu'éléments dits subjectifs") [47]. Cependant beaucoup de narrations épiques, caractéristiques pour la technique de l'anti-roman (comme p. ex. *Carcassonne*) ne se laissent pas enfermer dans les cadres de cette conception. Elle ne peut donc pas faire l'objet d'une différence générique essentielle. Par contre, le principe établi de manier l'emploi du temps y apparaît toujours. Il consiste à couper la continuité du temps par des perturbations dans la succession temporelle et par l'accentuation de l'incessante coulée de celui-ci (p. ex. du présent dans l'avenir, le secteur du temps en question y apparaît déjà, bien qu'il appartienne encore à l'avenir). On pourrait citer ici, bien entendu, les titres des oeuvres particulières et non pas les noms de leurs auteurs, en tant que *pars pro toto* de leur création littéraire, toutefois non sans réserve. Donc *Szczury* [48] de Rudnicki, *Bramy raju* d'Andrzejewski, *Podróż na wierzchołku nocy* de Terlecki, *Black Music* ou *Beyond* de Faulkner, *Das Urteil* de Kafka; on y retrouve partout la même personnalité du narrateur se projetant subjectivement sur l'objet de la présentation, sinon dans le texte entier, du moins dans des fragments importants de celui-ci. Il s'en suit que la forme présentative fondamentale de ces récits est un monologue intérieur, interrompu uniquement par des dialogues incidentels résultant de la situation ou bien par des descriptions qui sont, toutefois, en principe toujours subordonnées à la suite monologique principale. Il n'y a là, par contre, ni place pour ce que l'on appelle un discours apparemment indirect ni même besoin de celui-ci; tout y est révélé directement par le narrateur lui-même; l'auteur en est éliminé, il ne pourrait donc même pas justifier la part qu'il prend à transmettre les épreuves du héros et du narrateur en une seule personne.

Voilà donc les manifestations les plus caractéristiques et les plus typiques d'un des genres de la prose.

Afin de pouvoir poser rien que certaines présuppositions, il convient d'adopter certaines dénominations conventionnelles et de définir tout aussi

---

[47] A. Sandauer, *op. cit.*, p. 53—54.

[48] „Je suis terriblement éveillé. Tout ce que j'ai décrit ci-dessus, c'est une comédie, des apparences, un jeu d'apparences derrière lesquelles coule un autre courant profond. Le vrai, les apparences, sont aussi un courant et même un courant profond, il n'existe pas une grande différence entre un courant profond et les apparences, mais pourtant [...]. Je vis dans un état de menace continuelle, sous la menace d'être expulsé du Paradis et tant que j'en suis menacé, mes songes sont brisés, démontés" (traduit du texte polonais: A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1960, p. 79, p. 64).

bien leur compréhension que leur extension. Cela est indispensable surtout dans le cas de la forme épique pour laquelle passe le récit. Cette dénomination a toutefois des extensions différentes et l'objet qu'elle désigne n'est pas toujours le même. Elle concerne, avant tout, la forme présentative de laquelle dérivent d'autres phénomènes définis par le même terme. La dénomination du „récit" s'applique donc à tout le genre épique qui se sert surtout de la narration comme d'une forme dynamique de présentation; en même temps, cette forme embrionale, parallèlement à d'autres formes épiques (anecdote, nouvelle, *gawęda,* image), a donné naissance à une forme toute particulière, genre aux traits structuraux spécifiques bien que peu rigoristes. Comme on peut en juger par la lecture des textes épiques, c'est plutôt par voie de réduction que nous sommes à même de nous prononcer sur le fait si l'oeuvre en question est un récit ou ne l'est pas. Si elle ne se laisse classer, au point de vue générique, ni parmi les romans ni parmi les nouvelles, genres qui, tous deux, font preuve d'une composition structurale plus nette, c'est qu'elle est simplement un récit.

En examinant, dans son *Bilan littéraire du XX*^{ème} *siècle,* le problème des genres littéraires et en maintenant la convention d'une dychotomie en prose et en poésie [49], R.-M. Albérès voit le critère de cette division dans les règles de la syntaxe. Tout en constatant l'existence, toujours actuelle, de ces deux genres littéraires, il caractérise l'un d'eux comme étant basé sur le cours logique de la narration et l'autre, comme pouvant se passer de ce principe. D'après R.-M. Albérès, cette distinction correspond à la division fondée: prose et poésie. En poésie, les règles de la syntaxe peuvent, plus ou moins, être violées pour faire ressortir la valeur autonomique des mots et celle de leurs juxtapositions. Par contre, en prose, les règles de la syntaxe n'ont pas perdu leur valeur.

Il semble donc que tout par quoi R.-M. Albérès justifie la division actuelle en genres: poésie et prose, en se fondant sur un critère syntaxique formel et rejetant le critère rythmique formel, aurait dû, en principe, être rapporté à la division en genre lyrique et épique et alors le même critère formel agissant de la même façon (syntaxe rhétorique aux services du genre épique, asyntaxe, caractéristique pour le genre lyrique) se transformerait en critère méritorique indiquant des catégories opposées: le sujet, qui s'exprime aussi quelquefois en dehors de la syntaxe logique et en dépit des règles de celle-ci; l'objet, pour la présentation duquel une

[49] Comp. aussi: S. Skwarczyńska, *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa,* conf. *Sprawozdania z czynności PAU,* Kraków 1947 (refus de la division traditionnelle des genres).

distance, réelle ou apparente, pensable et, par conséquent, exprimée par une syntaxe rhétorique est indispensable.

* *
*

Etudiée à la lumière de ces conclusions, l'évolution de la narration relâchée, capable de se prêter à ce genre d'expériences, semble compréhensible à côté de l'évolution de la forme de la nouvelle tendant vers une condensation du contenu et une cohérence structurale (création nouvelliste polonaise, allemande et américaine).

Mais c'est là qu'apparaissent certaines difficultés, étant donné que toutes les oeuvres, même les plus caractéristiques pour la narration brève, ne peuvent point être contenues dans les quatre cycles traités ci-dessus: les unes à cause de leur base philosophique, d'autres en raison de leur caractère structural (c.-à-d. qu'elles ne trouvent décidément place ni dans le genre du roman, ni dans le récit [50], tandis que d'autres encore ne peuvent être classées ni parmi les nouvelles, ni parmi les récits [51]). Par exemple où faut-il faire entrer l'oeuvre nouvelliste de J. Joyce? Il est vrai que ces nouvelles avaient déjà paru en 1905 (*Dubliners*), à cause toutefois de leur caractère révélateur et précurseur par rapport à la littérature de l'époque et à cause du fait que la plupart des lecteurs n'était pas encore assez mûre pour pouvoir les comprendre, elles n'avaient été publiées qu'en 1913 et c'est à partir de ce moment-là qu'elles commencent à être appréciées. On peut, évidemment, les considérer aussi comme une base de psychologisme tout aussi bien à cause de l'auteur qui avait fixé la position du monologue intérieur que pour la motivation psychologique de la catastrophe dans les récits-nouvelles (sans parler de la prose des romans de Joyce). Le plus souvent, c'est d'un moment décisif de son enfance ou de son adolescence que dépendra le sort et quelquefois même toute la vie du personnage principal. Ce moment est évoqué soit dans l'ordre chronologique du cours de l'action soit au moyen d'une inversion de temps qui permet d'y inclure le récit surajouté du narrateur suivant. C'est l'image finale, impressioniste par excellence, du héros délaissé et en proie à un déchirement d'ordre psychique qui est l'empreinte la plus caractéristique de cette catégorie du genre épique. L'effet de cette structure consiste à faire alterner l'action, en train de se dérouler

[50] J. Steinbeck, *The Moon is Down*; G. Greene, *Loser Takes All*; W. Koeppen, *Der Tod in Rom*; L. Rudnicki, *Niekochana*; K. L. Curtis, *L'Échelle de soie.*

[51] A. Camus, *L'Étranger*, M. Walewska, *Meine schöne Mama*, J. Parandowski, *Opowiadania* (p. ex. *Godzina śródziemnomorska*, *Spotkania wśród gwiazd*, *Rozmowa z cieniem* etc.).

et quelquefois même fortement dynamisée, avec l'interruption brusque et subite de celle-ci, ce qui fait sombrer le héros dans une stupéfaction violente ou dans une résignation perplexe. C'est alors que l'image qui en résulte est statique au sens le plus strictement plastique. C'est aussi, dans une certaine mesure, dans le même cercle qu'on peut classer le récit qui sert en quelque sorte d'ouverture à *Malte Lauridse Brigge*, l'*Ewald Traggy* de Rilke, pourvu d'une pointe d'attente déçue, de résignation et d'un point d'interrogation toujours ouvert. Les récits de Catherine Mansfield *Garden Party*, pour des raisons analogues, font preuve de la même manière bien qu'avec un accent infiniment plus faible et avec une métaphore de moins large envergure.

Mais, en aucune façon, il n'y a de place dans les formes de narration présentées ci-dessus ni pour les nouvelles de T. Parnicki [52] ni pour les récits de Parandowski [53]. Les uns et les autres, bien qu'ils appartiennent à différentes catégories génériques, ont été basés sur des principes esthétisants d'allusions au domaine de la culture et sur des motifs puisés dans l'histoire de la culture aux perspectives de grande métaphore; ils sont reliés par une motivation soit réaliste soit fantastique et imaginaire dans les cadres de laquelle les lois de la motivation réaliste doivent agir d'une façon conventionnelle. Ce n'est donc pas un genre de motivation structurale caractéristique pour le surréalisme [54]. On ne réussira point, non plus, à y renfermer ni les *Pola Elizejskie* de Dygat, ni les récits bien antérieurs d'Anatole France [55], très différenciés aussi bien par leur sujet que par l'expression philosophique, mais qui observent toujours la convention réaliste.

Enfin le dernier groupe de narrations américaines et anglaises dont les extensions de thèmes et de problèmes sont complètement confondues (narrations, pour la plupart, de milieu et de moeurs) ainsi que les types de motivation (en commençant par les fantastiques jusqu'aux réalistes) et les techniques descriptives.

Les noms les plus connus de ce groupe sont: Sherwood Anderson *Death in the Woods*, A. Maltz *Afternoon in the Jungle*, Ewalone Welty *The Petrified Man* et A. Molignard *Contredanse amoureuse*. Les deux dernières se servent exclusivement de formes épistolaires.

Comme il résulte de cet examen. les critères structuraux rendent des services très précieux à l'analyse théorique d'une oeuvre littéraire per-

---

[52] T. Parnicki, *Epos, Ludzie i bogowie* [w:] *Opowiadania.*

[53] J. Parandowski, *Godzina śródziemnomorska.*

[54] Comp. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, vol. I, p. 110.

[55] P. ex. *Le Procureur de Judée.* On mentionne ces récits comme typiques pour la réflexion philosophique.

mettant de démontrer la valeur esthétique de celle-ci. Mais, en même temps, les faits qui viennent d'être cités ne permettent point de se servir de critères structuraux pour se prononcer sur elle d'une façon cathégorique et pour décider des lois qui régissent les phénomènes génériques et leurs modifications. Ils n'indiquent que la valeur supposée, hypothétique et provisoirement satisfaisante de ces critères.

Les faits analysés imposent l'existence de certains phénomènes de nature générale, tels que:

1. La convergence de certains effets de structure et du contenu se laissant déduire de principes complètement différents au point de vue du contenu et de la technique (p. ex. une précision extrême et une expérimentation dans l'application des formes présentatives fondamentales de la nouvelle du type psychologique et esthétisant ou existentialiste et behavioriste).

2. De grands succès sur le plan formel de l'oeuvre nouvelliste contemporaine suisse, polonaise et américaine (Dürrenmatt, Borowski, Nałkowska, Dygat, Faulkner et Hemingway) qui résultent des conventions différentes.

De ces observations-là découlent d'autres conclusions. D'une part, l'épique nouvelliste contemporaine tend à conserver les traits génériques fondamentaux, c.-à-d. la structure anecdotique et dramatique en n'admettant que ces modifications formelles qui ne disloquent pas celle-ci, mais la cimentent et la développent.

D'autre part, c'est quelquefois la pression des éléments du contenu qui dissout la structure en la transformant en récit, et quelquefois c'est la manipulation des éléments structuraux qui disloque la nouvelle pour en faire un récit.

Traduit par *Marie Domańska*

PRZEMIANY KRÓTKICH FORM EPICKICH: NOWELA, OPOWIADANIE WSTĘP DO DYSKUSJI

STRESZCZENIE

Na przestrzeni trzech epok literackich, wyodrębnionych dwiema wojnami: międzywojennej, wojennej i powojennej aż po współczesność, dokonuje się widoczny rozwój krótkich form epickiej narracji. Różnorakość odmian tych form pozostaje w ścisłym związku z różnorodnością formujących się i przekształcających w tym czasie koncepcji filozoficzno-artystycznych. Każda z nich tworzy odrębny typ struktury nowelistycznej i odmienny typ luźnej narracji, jaką jest opowiadanie. W toku niniejszych rozważań zostały przedstawione przekroje pewnych cyklów rozwojowych opartych na głównych tzw. prądach literackich:

1. na ekspresjonizmie, którego efekty w zakresie twórczości nowelistycznej wiążą się poprzez analogie z tworami surrealizmu;

2. na psychologizmie — w narracjach wysuwających na plan pierwszy sferę przeżyć psychicznych albo w narracjach opartych na psychologicznej motywacji;

3. na egzystencjalizmie i behawioryzmie kształtujących wybitnie zwarte odmiany struktur nowelistycznych albo wybitnie rozwlekłe luźne narracje;

4. na realistycznej konwencji utrwalania „autentyku" w tzw. noweli-reportażu, związanej genetycznie z dobą ostatniej wojny i okupacji. Jej struktura opiera się na lapidarnej relacji faktu. Natomiast opowiadania z tej doby tworzą albo rozwlekłe reportaże, albo są poetycką transpozycją autentyku.

Poza ramami przedstawionych cyklów pozostają rozproszone różne odmiany struktur nowelistycznych i luźnych narracji, które z różnych przyczyn, zarówno ideowo-artystycznych, jak i strukturalno-gatunkowych, w nich się nie mieszczą. Fakt ten zdaje się potwierdzać tezę o niewystarczalności kryteriów strukturalnych dla gatunkowej klasyfikacji utworów. Natomiast rozważania niniejsze zdają się podkreślać wartość tychże kryteriów dla estetycznej analizy utworów literackich.

Innym wnioskiem, płynącym z podjętej tutaj analizy gatunkowej krótkich form narracji epickiej, jest nieustanna przemienność aktualnie istniejących postaci struktur: zarówno nowelistycznych w kierunku narracji luźnych, jak i odwrotnie: opowiadania w kierunku udramatyzowania form nowelistycznych. Pozostaje to w zależności od pozycji narratora w utworze i od podmiotowego lub przedmiotowego ujęcia przedmiotu przedstawienia. Ujęcie podmiotowe łączy się z luźnym ciągiem narracji, ujęcie obiektywizujące — z anegdotyczno-dramatyczną jej strukturą.

Przypadkiem specyficznym jest wprowadzenie autoanalizy warsztatu nowelistycznego, która przerzucając punkt zainteresowań z anegdoty na strukturę rozbija tok fabularny i nowelistyczną konstrukcję, tworząc jedną z odmian (formę pośrednią) narracji epickiej. Położenie nacisku na wartościach fabularnych zarówno w planie świata zewnętrznego, jak i w planie świata zjawisk psychicznych daje najczęściej strukturę nowelistyczną. Wysuwanie eksperymentów formalnych, a przede wszystkim analizy procesu refleksji czy rozwoju i przemian stanu świadomości, prowadzi do kształtowania odmian narracji luźnej.

Teresa Cieślikowska

D Y S K U S J E

STEFANIA SKWARCZYŃSKA
Łódź

O HEJNALE W ZWIĄZKU Z „WESELEM" WYSPIAŃSKIEGO

(Na marginesie rozprawy Cz. Hernasa *Hejnał — polska pieśń poranna*)

Pragniemy na prawach dyskusji zaproponować pewne uzupełnienie materiałowe do cennej rozprawy Czesława Hernasa o hejnale, polskim gatunku literackim. Uzupełnienie to nie tylko wzbogaciłoby podstawowy materiał literacki o artystycznie cenną pozycję, ale także odsłoniłoby przed problematyką polskiego hejnału nowy aspekt.

Niewątpliwie do najciekawszych partii rozprawy należy ta, w której autor rozpatruje nowszy odcinek historycznego rozwoju hejnału; analizując hejnały Konopnickiej i hejnał Wyspiańskiego, zawarty w *Akropolis,* wskazuje na zmianę funkcji społecznej hejnału, a w konsekwencji na modyfikacje, którym podległy w nowej fazie rozwojowej jego czynniki strukturalne, wyznaczone przez momenty konstytutywne gatunku. Tak więc sytuacja wyjściowa, pora przedranna, to teraz nabrzmiała nadziejami sytuacja polskiego narodu, pozbawionego wolności; pobudka poranna to wezwanie do czynu wyzwoleńczego czy do gotowości bojowej; ten, który wzywa, to już nie pierwotny rzeczywisty strażnik miejski, lecz poeta — strażnik ducha narodowego; bywa nawet, że instrument, na którym ów strażnik wygrywa pobudkę, to któryś z instrumentów muzycznych związanych z polską tradycją wojskową. Postulaty sztuki neoromantycznej niemniej jak warunki polityczne w zaborze sprzyjały nasyceniu hejnałów atmosferą symbolizmu, alegoryzmem i aluzyjnością.

Otóż pragnęłoby się poszerzyć materiał, na którym autor opiera swoje rozważania, o pozycję nie byle jaką, bo o nasze arcydzieło narodowe: *Wesele* Wyspiańskiego. Tutaj wchodzi w grę już nie wprowadzenie strukturalne hejnału w większą całość, jak ma się rzecz w późniejszym *Akropolis,* lecz o oparcie zawartości dramatycznej i ideowej utworu na fabule wyprowadzonej z konstytutywnych momentów hejnału. Uderzają tutaj dwie sprawy; z jednej strony to, że fabuła *Wesela* w swym podstawowym zrębie jest wyprowadzona z założeń sytuacyjnych hejnału, z drugiej to, że dramatyczna, a więc konfliktowa konstrukcja fabuły wynika

z fabularnego niejako zaprzeczenia kierunkowi rozwojowemu wprowadzonej sytuacji hejnałowej. Wchodzi tu zatem w grę chwyt ideowo-artystyczny zgodny w swym charakterze ze znamiennym dla epoki chwytem odwrócenia motywu, chwytem, który służył literaturze modernistycznej do odnowienia tradycyjnych środków wyrazowych i do uzyskania patosu.

Przypatrzmy się owej hejnałowej fabule *Wesela* i jej dramatycznej konstrukcji.

Oto pora przedranna, *antelucanum,* oznaczające nie tylko ostatnie chwile nocy weselnej, ale — symbolicznie — ostatnie chwile rozpaczliwej nocy narodowej, a nawet ostatnie chwile jakiejś epoki, złego stulecia (co za moc ewokatorska realnego faktu, owego bronowickiego wesela w dniu 20 listopada 1900 roku, wesela w miesiącu doniosłym dla Polaków!). Miejsce hejnałowego strażnika miejskiego zajmuje strażnik ducha narodowego, narodowej doli, wódz narodu; z gorzką ironią Wyspiański, krytyk polskiej rzeczywistości, powierza tę rolę na pół mitycznemu Wernyhorze, który symbolizuje tutaj oparte na proroczych przesłankach marzycielstwo o Polsce w granicach dawnej Rzeczypospolitej; zadanie wezwania narodu do zbrojnego czynu pobudką na rogu przekazuje Wernyhora — wraz z samym złotym rogiem — Gospodarzowi, artyście-inteligentowi, szlachetnemu chłopomanowi, politycznie zaś ludowcowi spod znaku społecznego solidaryzmu; ten z kolei młodemu chłopcu wiejskiemu, który gubi zbawczy róg. A ci, którzy mają być wezwani, czekają nadaremnie na wezwanie, aż wreszcie muzyka Chochoła pogrąża ich w letargiczny tan. Nie dochodzi zatem nie tylko do czynu wyzwoleńczego, ale nawet do hejnałowego wezwania, mimo że jest i pora hejnałowa, i róg, i ten, który ma zagrać pobudkę, i ci, których ma ona zmobilizować. Nic się zatem nie stało, nic się nie zmieniło — i nic w tych warunkach społecznych stać się nie może. To sens tragiczny orzeczenia Wyspiańskiego o współczesnej mu rzeczywistości polskiej. Przekazał go hejnałowym układem sytuacyjnym swojej fabuły, wiernym w stosunku do elementów strukturalnych hejnału, niewiernym — celowo — w stosunku do kierunkowej rozwoju hejnałowej sytuacji. W ten sposób dla hejnałowej fabuły zdobył konflikt dramatyczny, a jego rozwiązaniem ostrą wymowę ideową dla utworu.

Tak więc należałoby, naszym zdaniem, uznać, że u podstaw dramatycznej fabuły *Wesela* Wyspiańskiego znajdują się założenia konstytutywne polskiego hejnału, gatunku literackiego o bujnym rozwoju w naszej literaturze, którego korzenie, przynajmniej niektórymi swymi odnogami, sięgają, jak wykazał to Cz. Hernas, w głąb pradawnej naszej twórczości ludowej. Fakt ten wielorako rzutuje na naszą wiedzę o literaturze. Przede wszystkim na nasze sądy o *Weselu* Wyspiańskiego, owym przedziwnym dziele o fakturze wynikłej z zespolenia literackiego przekazu

o konkretnym zdarzeniu z dramatem impresjonistycznym i symboliczno-fantastycznym. Teraz odnajdujemy pod jego modernistycznym kształtem głębokie złoża dawnej, polskiej kultury literackiej, co nie jest obojętne dla jego charakterystyki i oceny. Następnie fakt hejnałowej fabuły *Wesela* rzutuje na naszą wiedzę o hejnale jako gatunku literackim; świadczy o jego gatunkowej prężności, legitymującej się także przerzutem gatunku na grunt rodzajowy odmienny od tego, który go zrodził. Polski hejnał dzieli ją, jak się okazuje, z bratnimi gatunkami o wyraźnie zarysowanej sytuacji wyjściowej, czyli z tymi, które swą genezą tkwią bardzo wyraźnie w życiu, w historycznych formach kultury społeczno-obyczajowej, w faktach, stanach rzeczy i tendencjach rozwojowych rzeczywistości historyczno-społecznej. Owa prężność gatunkowa hejnału, wyrażająca się z jednej strony jego podatnością dla różnych funkcji, a więc i bogactwem jego przemian, modyfikacji i odmian, z drugiej strony jego podatnością na wiązanie się z obcym mu gruntem rodzajowym (hejnał włączony strukturalnie w obraz dramatyczny *Akropolis,* hejnał stanowiący fundament fabuły dramatycznej w *Weselu*) podnosi równocześnie rangę jego ważkości literackiej. To już nie płód gatunkowy marginesowy, krótkotrwały, obcy wielkim osiągnięciom literackim. Linia jego rozwoju, łącząca nazwiska Reja, Karpińskiego, Kniaźnina, Konopnickiej i Wyspiańskiego, to przecież jednak wykładnik jego literackiego znaczenia.

Ponadto warto zauważyć, że owa gatunkowa prężność polskiego hejnału stawia go tuż obok spowinowaconej z nim skądinąd zachodniej *alba, aube.* Szczególnie jego dramatyczna realizacja w *Weselu* Wyspiańskiego czyni go godnym towarzyszem alby, zrealizowanej dramatycznie w *Romeo i Julii* Szekspira i epicko-liryczno-dramatycznie w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza.

CZESŁAW HERNAS
Wrocław

WYJAŚNIENIE

W artykule (*Le „hejnał", chant matinal polonais*) przesłanym Redakcji „Zagadnień Rodzajów Literackich" wspominam tylko jednym zdaniem o wpływie poetyki hejnałowej na *Wesele* Wyspiańskiego: „Pojęcie pobudki posiada u Konopnickiej różne interpretacje. Wśród nich: hejnał-znak, sygnał trąby, rogu, na który oczekuje się; a więc pojęcie nabiera wartości symbolicznej. Ten wariant — jak się wydaje — odegrał ważną rolę w twórczości Wyspiańskiego. Sprawa ta omówiona jest w innym miejscu" (por. s. 96).

Przypis 1 do mego artykułu informuje, że wspomniane „inne miejsce" to książka przedstawiająca zarys dziejów gatunku, omawiająca także

i dwa dramaty, w których w różny sposób wykorzystano poetykę hejnału (Olizarowski, Wyspiański). Spraw tych w artykule bliżej nie omawiam, wskazuję tylko na pochodzenie podstawowych elementów konstrukcyjnych *Wesela*.

LECH BUDRECKI
Łódź

W ZWIĄZKU Z „PRZEMIANAMI KRÓTKICH FORM EPICKICH: NOWELA, OPOWIADANIE"

Chciałbym tu zasygnalizować kilka zagadnień, jakie nasunęły mi się z okazji interesującej rozprawy Teresy Cieślikowskiej *Les Transformations des formes épiques brèves: nouvelle, récit*. Wiążą się one w luźny jedynie sposób z głównym przedmiotem rozprawy. Nie dlatego, bym sądził, że nie zasługuje on na uwagę, a problemy tam podjęte są problemami pozornymi. Przeciwnie, wydaje mi się, że analiza pewnych typów prozy współczesnej to rzecz jak najbardziej potrzebna. Problematyka rozprawy zaś — moim zdaniem — jest i pasjonująca, i „rzeczywista". Zapewne, można mieć tu te czy inne zastrzeżenia. Choćby do „struktur surrealizmu Kafki". Choćby do koncepcji, że *Mistral* Faulknera „zbudowany został na osi egzystencjalizmu". Choćby do interpretacji Dürrenmattowskiej *Kraksy*. Jednakże zastrzeżenia te dotyczą w zasadzie spraw szczegółowych i nie mogą wpłynąć na modyfikację uogólnień. Zdecydowałem się mimo to zwrócić uwagę na dwa zagadnienia poboczne. Pierwsze z nich odnosi się do terminu „struktura" [1], drugie natomiast do jednej z wielu marginesowych hipotez Teresy Cieślikowskiej. Czytelnikom winienem tu jeszcze jedno objaśnienie. Uwagi — które poniżej — nie roszczą sobie pretensji do precyzyjnego wysłowienia. Ciąży na nich grzech niedopowiedzeń, szkicowości, metafory, grzech nazbyt często zdarzających się entymematów, by wymienić tu tylko „grzechy" najważniejsze. Zdaję sobie sprawę z tych uchybień.

W rozprawach i rozprawkach zarówno teoretyczno-, jak i historycznoliterackich z ostatnich kilkudziesięciu lat nader często jawi się słowo „struktura". Rzecz prosta, „taka to a taka struktura takich to a takich dzieł literackich". Jawi się ono i w rozprawie Teresy Cieślikowskiej. Wyrażenia tego z reguły używa się jako nazwy. Używa się w co najmniej kilku znaczeniach. Czasem przez „strukturę" rozumie się ten czy inny zbiór właściwości takich to a takich dzieł literackich, zbiór właściwości i relacji zarówno między tymi właściwościami, jak i między relacjami. Czasem zaś termin ten stanowi skrót językowy. „Struktura" jest

[1] Tzn. taka to a taka struktura takich to a takich dzieł literackich.

równoznacznikiem „opisu strukturalnego", a więc równoznacznikiem pewnego zbioru zdań orzeczonych o dziele literackim. Niekiedy znowu „strukturę" rozumie się jako „całość", przy holistycznym pojmowaniu „całości". A wymieniłem tutaj zaledwie kilka rozumień tego terminu, właściwie kilka „sposobów" rozumienia, kilka typów. Wydaje mi się, że jest ich znacznie więcej. Że istnieją takie, których niepodobna zaliczyć do żadnego z wyróżnionych przed chwilą typów. I że istnieje ich wiele. A przy tym zdają się do nich przynależeć niektóre z rozumień często spotykanych zarówno w tekstach teoretycznoliterackich, jak i historycznoliterackich. „Struktura" jest więc nazwą wieloznaczną. I to wieloznaczną w wysokim stopniu. Jeśli tedy nie określimy jej znaczenia za pomocą definicji i nie poinformujemy czytelnika, że ma tu właśnie do czynienia z definicją [2], to wówczas może powstać i niejednokrotnie powstaje taka oto sytuacja. Odbiorca natrafia na zdanie o „strukturze" i nie wie, czy ma przed sobą twierdzenie definicyjne, czy też zdanie empiryczne. Może wziąć jedno za drugie. W najlepszej intencji, w najlepszej wierze. Od czasu do czasu zdarzają się podobne nieporozumienia. I to wcale nie tak rzadko, jak mogłoby się wydawać. Spór wokół „strukturalizmu" dostarcza tu wiele przykładów. Zwolennicy tej doktryny nie zawsze definiowali termin „struktura". Posługiwali się natomiast twierdzeniami definicyjnymi. Twierdzenia te stanowiły logiczne następstwo pewnych tautologii definicyjnych, których prawdziwość gwarantowały określone ustanowienia terminologiczne, m. in. ustanowienie terminologiczne dla wyrażenia „struktura". Jednakże niektórzy „strukturaliści" nie definiując „struktury", nie informowali też o tym, że określone zdania zawarte w ich publikacjach są twierdzeniami definicyjnymi. Toteż cały szereg argumentów przeciw nim skierowanych interpretował je jako zdania empiryczne [3]. I to niejednokrotnie wówczas, gdy używający tych argumentów mógłby ich nie użyć, znając „kwalifikację" owych zdań. Narzuca się pytanie: czy nie należałoby definiować nazwy „struktura"? Definiować tak, by na gruncie rozprawy termin ten był jednoznaczny? Odpowiedź zależy od całego szeregu „czynników" [4]. Odpowiedź nie jest tu moim celem. Chciałem tylko postawić pytanie. I na pytaniu poprzestać. Chciałem tylko zwrócić uwagę na to, że pytanie takie istnieje.

Teresa Cieślikowska posługuje się w swojej rozprawie dwu, acz nie tylko dwu nazwami: „długie" i „krótkie formy epickie". Używa ich w zna-

[2] Lub jeśli nie określimy znaczenia „struktury" i nie powiadomimy naszego czytelnika czy naszego słuchacza o tym, że pewne zdania, któreśmy napisali bądź wypowiedzieli, są tautologiami definicyjnymi, pewne zaś — twierdzeniami definicyjnymi (dotyczy to oczywiście „rozumień" przyjętych na mocy ustanowienia).

[3] Tzn. przeciw hipotezie, którą wypowiadali.

[4] Takich, jak np. zbadanie wszystkich następstw posługiwania się nazwą wieloznaczną, postawa względem tych następstw itd.

czeniu potocznym. Zakresy tych pojęć są podrzędne względem zakresu nazwy „epika", która jest tu bodajże równoznacznikiem „dzieła prozy literackiej", wziętego w najczęstszym ze spotykanych współcześnie rozumień. Rzecz prosta, spotykanych w publikacjach teoretyczno- i historycznoliterackich [5]. Teresa Cieślikowska operuje pojęciem „długich" i pojęciem „krótkich form epickich". Operuje i tłumaczy; tłumaczy to, że się nimi posłużyła. Tłumaczy krzyżowaniem się „zakresów innych pojęć gatunkowych". Jak również „brakiem innych terminów wyróżniających i uogólniających jednocześnie". Jeśli dobrze rozumiem „tłumaczenie" Cieślikowskiej, jest ono „tłumaczeniem" entymematycznym. Nie formułuje pewnych „przesłanek". Są to przesłanki przemilczane. Jedna z nich orzeka o „krótkich" i „długich formach epickich". O tym, że są one terminami „wyróżniającymi". Wydaje się przy tym, że Cieślikowska ma tu na myśli coś takiego: każdy z tych terminów używany w rozumieniu potocznym jest nazwą jednoznaczną i nazwą ostrą [6]. Oczywiście, nie jestem tego pewien. Być może mylę się. Przedstawiam tu przecie pewną interpretację rozumowania Cieślikowskiej, a raczej szkic interpretacji. Być może rozmija się on z intencjami autorki, z tym, co Cieślikowska chciała tu powiedzieć. Jeśli jednak tak nie jest, to wówczas nasuwają mi się wątpliwości. Wątpliwości związane ze sprawą nazw nieostrych. Otóż wydaje mi się, że „długie" i „krótkie formy epickie" są nazwami nieostrymi [7]. Posiadają one tedy „niepusty brzeg". Jest to brzeg nieokreślony. Oczywiście, można go określić [8], choć — jak do tej pory — nikt tego nie zrobił. Więcej, nikt tego zrobić nie próbował. Ale nawet po takim „określeniu" pozostanie wciąż jeszcze różnica universum i koniunkcji zakresów — „pozytywnego" i „negatywnego" [9] — zarówno „długich", jak i „krótkich form epickich". Pozostanie „brzeg", „brzeg niepusty". Będzie on zbiorem pewnych „form epickich", a więc pewnych dzieł prozy [10].

[5] Mam tu na myśli, co następuje: wydaje się, że zakres pozytywny nazwy „epika" — w rozumieniu Cieślikowskiej — jest zamienny z zakresem pozytywnym nazwy „dzieło prozy literackiej", wziętej w dowolnym z najczęściej spotykanych współcześnie rozumień, rzecz prosta, spotykanych w publicystyce teoretyczno- i historycznoliterackiej.

[6] Przy semantycznym rozumieniu „nazwy ostrej".

[7] Przy semantycznym rozumieniu „nazwy nieostrej".

[8] Metodologią wyznaczania „brzegu" zajmuje się M. Black, *Language and Philosophy*, Ithaca, New York 1949 (por. szkic *Vagueness*).

[9] Używam tu terminów „pozytywny zakres" i „negatywny zakres nazwy nieostrej" w tym znaczeniu, jakie im nadał Tadeusz Kubiński w swej niezmiernie interesującej rozprawie *Nazwy nieostre* („Studia Logica", t. VII, Poznań 1958).

[10] Wydaje się, że w rozprawie Teresy Cieślikowskiej nazwa „formy epickie" posiada ten sam zakres pozytywny, co i nazwa „dzieło prozy" przy dowolnym ze spotykanych najczęściej rozumień, rzecz prosta spotykanych w publikacjach teoretyczno- i historycznoliterackich.

Takich, które nie są ani „krótkimi" (*resp.* „długimi"), ani „nie-krótkimi (*resp.* nie-długimi) formami epickimi". Takich, jak choćby *Upadek* czy *Obcy* Alberta Camusa. Jak *L'Arrêt de mort* czy *Celui qui ne m'accompagnait pas* Maurice Blanchot. Jak *Miss Lonelyhearts* czy *The Dream Life of Balso Snell* Nataniela Westa.

„Krótkie" i „długie formy epickie" są więc nazwami nieostrymi. Podobnie jak nazwą nieostrą jest „powieść" czy „nowela", czy „opowiadanie". Oczywiście, przy kilku z najczęściej występujących rozumień, wliczając w to i rozumienie Cieślikowskiej. Nazwy te posiadają przecie „brzeg niepusty", również nie wyznaczony i również wyznaczalny. Elementem „brzegu" nazwy „opowiadanie", pojmowanej w pewien określony sposób, wydaje się być np. *Reflections in a Golden Eye* Carson McCullers. I wydaje się być *The Ponder Heart* Eudory Welty. Albo *Myszy i ludzie* Johna Steinbecka. Element „brzegu powieści" to *Sobowtór* Dostojewskiego czy *The Turn of the Screw* Henry Jamesa. Element „brzegu noweli"? To wiele Hemingwayowskich *short stories*. To *Dublińczycy* Joyce'a. Zresztą „nowela" ... W przypadku pewnych rozumień „noweli" i w przypadku pewnych rozumień „obrazka" — wskazanie takich właśnie przykładów, jak te, które przytaczałem przed chwilą, nie nastręcza poważniejszych trudności. Wydaje się bowiem, że więcej dzieł [11] zawiera „brzeg" tej nazwy aniżeli jej „zakres pozytywny".

Teoretycy literatury zwykli używać wielu nazw w znaczeniu „taki to a taki typ dzieł prozy literackiej", zapewne mając wówczas na myśli dzieło prozy literackiej charakteryzujące się pewnym zbiorem właściwości i pewnym zbiorem relacji [12]. Zbiór ten często zawiera takie właściwości i takie relacje, że — przy określonym znaczeniu terminów „właściwość strukturalna" i „relacja strukturalna", a rozumienie to wcale nie należy do rzadkości — można je śmiało nazwać „strukturalnymi". Wymieniając niektóre spośród owych nazw — nazw rozumianych tak, jak opisałem to powyżej — niejeden z teoretyków literatury sądził, że przeprowadza klasyfikację dzieł prozy. Być może dokonywał „podziału". Ale nie był to poprawny podział logiczny. To bowiem, co miało stanowić jego „człony", było zazwyczaj, ba, niemalże z reguły nazwą nieostrą [13]. I nazwą nieostrą było również „pojęcie dzielone". Było nią „dzieło prozy literac-

[11] Terminu „dzieło" używam tu w charakterze skrótu językowego. Piszę „dzieło" zamiast „dzieło prozy literackiej". Podobnie jak w wielu zdaniach miast pisać „dzieło prozy literackiej" piszę „dzieło prozy".

[12] Chodzi tu o relacje pomiędzy właściwościami dzieła prozy literackiej, relacje pomiędzy zdaniami, większymi zbiorami zdań oraz o relacje pomiędzy tymi relacjami. O to samo idzie mi również wówczas, gdy wyróżniam pierwsze rozumienie terminu „taka to a taka struktura takich to a takich dzieł literackich".

[13] Rzecz prosta — nie nazwą nieostrą, lecz nazwami nieostrymi.

kiej" wzięte w wielu najbardziej rozpowszechnionych rozumieniach. W takiej sytuacji można by mówić co najwyżej o podziale [14] pojęcia nieostrego przez pojęcia nieostre, ale można go orzec zgodnie z prawdą wtedy i tylko wtedy, gdy już wyznaczyliśmy „brzegi" wszystkich tych pojęć i gdy „zakres pozytywny" „pojęcia dzielonego" jest wyczerpywany przez „zakresy pozytywne" „członów podziału" i nie zawiera takiego zbioru, rzecz prosta, niepustego zbioru, który podczas owej operacji zostałby dwukrotnie, co najmniej dwukrotnie uwzględniony. A więc nie w tym przypadku. Bo taki właśnie podział wydaje się tu nie mieć miejsca.

Zadajemy sobie teraz pytanie: czy wszystkim desygnatom dowolnej nazwy użytej w rozumieniu „pewien typ dzieł prozy literackiej" możemy przyporządkować jedną i tę samą charakterystykę [15]? Teresa Cieślikowska odpowiada: nie. W każdym razie odpowiedź na to pytanie, taką właśnie odpowiedź, „widziałbym" — ze względu na kontekst — w jednej z ostatnich tez jej rozprawy. W tezie, która stwierdza nieprzydatność „kryteriów strukturalnych do kategorycznego orzekania i rozstrzygania o prawach rządzących zjawiskami gatunkowymi i ich odmianami". Zastanówmy się nad tą odpowiedzią. Z całą pewnością przyjdzie ją powtórzyć, jeśli nazwy, o które chodziło w pytaniu, będą nazwami nieostrymi. W takim wypadku bowiem możemy mówić o jednej i tej samej charakterystyce tych tylko dzieł prozy, które zawierają się w „zakresie pozytywnym" danej nazwy. Czy charakterystykę taką uda nam się sformułować? Czy zdanie do niej należące, każde zdanie, będące zdaniem empirycznym, będzie zarazem zdaniem prawdziwym? Trudno mi zająć w tej sprawie jakiekolwiek stanowisko. Rzecz wymaga długich, starannych badań. Osobiście skłaniałbym się ku poglądowi Cieślikowskiej, choć przypuszczam, że możemy tu wypowiadać zdania empiryczne i równocześnie zdania prawdziwe [16]. Ale obawiam się, że — z punktu widzenia naszych zainteresowań — będą to zdania o „małej wartości informacyjnej".

Pozostaje mi więc tylko odesłać zainteresowanego czytelnika do książki (cz. V, rozdz. I, p. 4 „Hejnał w dramacie Stanisława Wyspiańskiego"), gdzie sprawa została przedstawiona.

---

[14] Terminu „podział logiczny pojęcia nieostrego" używam zamiast „poprawny podział logiczny pojęcia nieostrego".

[15] Tzn. czy możemy orzec o wszystkich desygnatach dowolnej nazwy użytej w rozumieniu „pewien typ dzieł prozy literackiej", że posiadają one przynajmniej jedną właściwość lub przynajmniej jedną relację „wewnętrzną", tj. relację pomiędzy właściwościami, relację pomiędzy poszczególnymi zdaniami, „większymi" zbiorami zdań, relacją pomiędzy tymi relacjami tak, by w ten sposób otrzymane zdanie było zdaniem empirycznym i zdaniem prawdziwym.

[16] Tzn. że tego rodzaju charakterystyka może zawierać przynajmniej jedno takie zdanie, które będzie zarazem zdaniem empirycznym i zdaniem prawdziwym.

I. PRZEGLĄDY

ZDENĚK SMEJKAL
Brno

TSCHECHISCHE VERSWISSENSCHAFT 1950—1959

Teil II *

5. Wie aus der bisherigen Übersicht klar hervorgeht, war die strukturalistische Forschung in der ersten Nachkriegszeit nicht nur der produktivste, sondern wegen seiner durchgearbeiteten Methoden auch der anregendste Zweig der tschechischen Verswissenschaft. Sollte die Verslehre daher auf eine neue Grundlage gestellt werden, so bestand kein Zweifel, dass dies lediglich durch ausführliche Analyse der Grundthese des Strukturalismus geschehen konnte. Die einzelnen Phasen dieser Tendenz lassen sich in Mukařovskýs Reden und Aufsätzen verfolgen, von der informierenden, fürs Ausland bestimmten Abhandlung *K pojmosloví československé teorie umění* [1] (*Zum Begriffswesen der tschechoslowakischen Kunsttheorie*) über die Studie *Umění a světový názor* [2] (*Kunst und Weltanschauung*) und den Vortrag *Kam směřuje dnešní teorie umění* [3] (*Tendenzen der heutigen Kunsttheorie*) bis zum kompromisslosen Auftreten in *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* [4] (*Zur Kritik des Strukturalismus in unserer Literaturwissenschaft*). Von seiner Evolution zum dialektischen Materialismus, sagt Mukařovský, es handle sich nicht „um sogenannte Anwendung des Marxismus auf die Kunst, sondern um das logische Ergebnis der eigenen wissenschaftlichen Entwicklung des Autors. Die Brücke zur Annäherung bildete vor allem die Dialektik und der noetische Materialismus, d. h. die Anschauung, dass der Gegenstand

---

* I. Teil, vergl. „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1960, Bd. III, 2 (5).

[1] J. Mukařovský, *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, „Myśl Współczesna", 1947, S. 342—351. Tschechisch u. d. Titel: *K pojmosloví československé teorie umění* (in: *Kapitoly z české poetiky*, B. I., 1948, S. 29—40).

[2] Derselbe, *Uměni a světový názor*, „Slovo a slovesnost", 10, 1947—1948, S. 65—72.

[3] Derselbe, *Kam směřujé dnešní theorie umění?*, „Slovo a slovesnost", 11, 1948—1949, S. 49—59.

[4] Derselbe, *De kritice strukturalismu v naší literární vědě*, „Tvorba", 20, 1951, S. 964—966.

der Erkenntnis die Wirklichkeit sei, deren Bestandteil das erkennende Subjekt selbst ist und die daher alle Haltungen bestimmt, die ihr gegenüber das erkennende Subjekt annehmen kann“ [5].

Um das Jahr 1950 kristallisierte sich eine neue kulturpolitische Situation; es zeigte sich, dass der Strukturalismus im wesentlichen ein theoretisches Korrelat des Surrealismus und Poetismus gewesen war, genau so wie vor Jahren der russische Formalismus dem Futurismus entsprach. Und wie der Surrealismus in der neuen sozialkulturellen Situation allmählich den Boden unter den Füssen verliert, so verliert auch der Strukturalismus sein *raison d'être*. (Auch darin ist die vorangestellte Parallele vom Untergang des Futurismus und Formalismus in der UdSSR belehrend.) Den Abschluss dieser Entwicklung bildete die sowjetische Diskussion über die Sprachwissenschaft vom Jahre 1950, der auch die tschechische Wissenschaft mit regem Interesse gefolgt war.

In der neuen kulturpolitischen Situation unterzog Mukařovský den Strukturalismus einer scharfen Kritik, wobei er u. a. das Verhältnis zwischen Inhalt und Form sowie die Frage der dichterischen Sprache berührte. Zur ersten Frage äusserte er sich wie folgt: „Unter Inhalt verstand der Strukturalismus das Sujet des Werkes, ohne auf die ideengemässe Auffassung des Sujets zu achten“. Das Sujet zerstückelte er dann in einzelne Motive, deren Ursprung er in erster Linie nicht in der sozialen Erfahrung des Schriftstellers, sondern in der literarischen Tradition suchte. „Die These, alles im Werk sei gleichzeitig Inhalt und Form, zeigte sich als blosse Vorspiegelung dialektischer Antinomie: ihr wahrer, jedoch verhüllter Sinn war, dass alles im Werk Form sei“. Mukařovský wies auch auf die Unhaltbarkeit der strukturalistischen Auffassung der dichterischen Sprache als besonderer funktioneller Sprache hin. Durch diese Auffassung wurde eine Art Jargon geschaffen, ohne eigenen grammatischen Bau und Grundwortfonds, denn „es besteht kein Zweifel, dass die normalen sprachlichen Ausdrucksweisen in Wirklichkeit selbst im Dichterischsten absolut überwiegen“. Die Frage, was denn von der strukturalistischen Forschung auch weiterhin Gültigkeit bewahre, beantwortet der Autor folgendermassen: es sind „konkrete Schlussfolgerungen aus konkretem Material. Nicht dank der strukturalistischen Methodologie, sondern dank der Erforschung konkreten Materials erwarben einige Strukturalisten bestimmte metrische und stilistische Erkenntnisse, die in ihrer Gültigkeit von der falschen Theorie unabhängig waren; die Kenntnis des tschechischen Verses und der literarischen Sprache wurde in den Arbeiten mancher Strukturalisten vertieft“ [6].

[5] Derselbe, Vorwort zur 2. Ausgabe der *Kapitoly z české poetiky*, I., 1948, S. 12.

[6] „Tvorba“, 1951, S. 964—966.

Wiewohl Mukařovskýs radikale Wertung — vor allem in Hinsicht auf sein eigenes wissenschaftliches Werk — eine teilweise Korrektur erfahren hatte [7], so wurde die theoretische Überwindung des Strukturalismus als Methode zur Tatsache.

Im Gegensatz zur früheren Auffassung, derzufolge die dichterische, auf ästhetische Wirkung eingestellte Sprache in Oposition zur kommunikativen, auf den Inhalt bezogenen Sprache stand, kam man nun zu der Erkenntnis, dass auch in der dichterischen Sprache die Mitteilung nichts Sekundäres sei und dass erst auf die Mitteilung sich dichterisch-ästhetische Funktionen schichten. Das hat seine Konsequenzen auch für die neue Versauffassung: der Vers wird nicht mehr als Deformation der Sprache angesehen, sondern als Typisierung einiger ihrer Aspekte [8].

Einwände löste die ausschliesslich ablehnende Einstellung Mukařovskýs aus, wonach das strukturalistische Interesse für die phonische Seite der Sprache, welche „die Ausdrucksmittel gegenüber dem, w a s ausgedrückt wird", herausstreicht, „parallel war mit dem Interesse der strukturalistischen Sprachforschung für das phonologische System der Sprache. Seine (d. h. des Strukturalismus) metrischen Forschungen nutzten reichlich die Ergebnisse der Sprachforschung über die Satzmelodie aus" [9]. Mukařovskýs Worte konnten als Ablehnung der Phonologie überhaupt aufgefasst werden; das hätte einen wesentlichen Umbau der Verslehre bedeutet, da sich die moderne Verswissenschaft in hohem Masse gerade auf die Phonologie gestützt hatte. Diese Einwände wurden auf der Prager Julikonferenz 1953 über Phonetik und Phonologie beseitigt, auf der Horálek die strittigen Fragen der kritischen Wertung des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus scharf herausstrich; er betonte in bezug auf die Phonologie selbst, dass es sich nicht um ihre Ablehnung handle, sondern darum, sie von dem falschen Beiwerk zu befreien, das sie an ihrer Weiterentwicklung und Vertiefung behindere [10].

Horáleks Herausstreichung der strittigen Fragen bot Jaroslav Kudrna eine günstige Gelegenheit zur Darlegung der Konnexionen und Filiationen des Strukturalismus mit der westeuropäischen Philosophie der Zwischenkriegszeit [11]. In seiner Antwort wies Horálek diese zeitgenössischen Filiationen keineswegs zurück, äusserte jedoch die Ansicht, sie seien be-

---

[7] Vgl. vor allem die Beiträge von B. H a v r á n e k und F. V o d i č k a in der Festschrift „Janu Mukařovskému k šedesátce", Praha 1952.

[8] Vgl. J. H r á b a k, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, S. 66—67, 2. Aufl. 1958, S. 70—71.

[9] „Tvorba", 1951, S. 965.

[10] „Slovo a slovesnost", 15, 1954, S. 29—38.

[11] J. K u d r n a, *Několik poznámek ke kritice jazykového strukturalismu*, „Filosofický časopis", 3, 1955, S. 76—89.

zeichnender für die literarwissenschaftlichen als für die sprachwissenschaftlichen Strukturalisten. Er berührte dabei die Gefahr der Übertragung der Theorie des Sprachzeichens auf die Literatur durch Hervorhebung der engen Verwandtschaft der Tatsachen der literarischen Kunst mit den sprachlichen, von deren Zeichencharakter im ganzen kein Zweifel besteht. Auch Horálek erwähnt die weitere Gültigkeit der konkreten strukturalistischen Analysen, die sich häufig auf statistische Angaben stützen. „Man kann den Vers in ähnlicher Weise untersuchen, wie es die Formalisten oder Strukturalisten getan haben" — sagt der Autor zum Schluss — „und diese Untersuchung kann man auch praktisch verwerten (z. B. bei der Erziehung des Künstlernachwuchses sowie beim philologischen Studium), man muss aber stets darauf bedacht sein, dass es sich hier um Teilforschung handelt, die in den üblichen Fällen das Wesen des Kunstwerkes nicht erfasst" [12].

Horálek stimmt hier im wesentlichen mit Mukařovský überein: wenn man auch theoretisch gegen eine solche Behauptung schwerlich etwas einwenden konnte, so blieb doch die Frage der noetischen Grundlage jener konkreten strukturalistischen Arbeiten über den Vers, die ihre Gültigkeit bewahrt hatten, im ganzen ungeklärt. Auf diese Frage und damit zugleich auf die endgültige Formulierung der Kritik des Strukturalismus wies indirekt Horáleks Anschauung hin, die er bald darauf bezeichnenderweise — im Zusammenhang mit der neuen konkreten Arbeit — über den Vers der Wiedergeburtszeit aussprach. Horálek widerspricht der Ansicht, dass von der älteren Forschung empirisch ermittelte Tatsachen Gültigkeit behalten und dass es genüge, die frühere Überschätzung der Versqualitäten bloss auf das rechte Mass zurückzuführen: „In strukturalistischen Arbeiten über den tschechischen Vers pflegen nämlich manchmal auch einfache Beschreibungen des Versbaus und die Auswahl der Proben in hohem Masse durch falsche Anschauungen über die Bedeutung der Versform bestimmt zu werden und deshalb ist es erforderlich, alle strukturalistische Arbeiten über den tschechischen Vers in ihren Grundlagen selbst kritisch zu überprüfen" [13]. Dies strebt er auch in seinen neuen Arbeiten an, indem er sich bemüht, die gesamte strukturalistische Auffassung der Entwicklung, vor allem des Verses der Wiedergeburtszeit, zu revidieren.

---

[12] K. Horálek, *Ke kritice strukturalismu*, „Filosofický časopis", 3, 1955, S. 374—377.

[13] K. Horálek, *Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní*, „Časopis pro slovanské jazyky, literatury a dějiny SSSR", 1, 1956, s. 365—402; in *Počátky novočeského verše*, Praha 1957, S. 5, äussert sich Horálek noch einprägsamer: „Man kann heute die Ergebnisse der strukturalistischen Studien über den tschechischen Vers auch bei der Einschränkung, die sich aus der abweichenden Auf-

Damit erreichte die Kritik des Strukturalismus ihre äusserste Grenze. Nun ging es darum, den Strukturalismus in konkreter Forschungsarbeit zu überwinden. Bei der Läuterung der Methoden der tschechischen Verslehre spielten Hrabáks Rezensionen über namhafte — russische, polnische, serbokroatische — verswissenschaftliche Auslandspublikationen eine bedeutende Rolle [14]. Durch Hervorkehrung der methodologischen Problematik und ihre Gegenüberstellung den einheimischen Verhältnissen beleuchtete Hrabák den tatsächlichen Stand der tschechischen Forschung und wies ihrer Weiterentwicklung den Weg. Charakteristische für diese Etwicklung ist die Orientierung auf den semantischen Wert des Verses, auf die enge Verknüpfung der Versform und ihrer Entfaltung mit der Literatur- und Gesellschaftsgeschichte.

Zu den ersten zwei Arbeiten, die diese Postulate verwirklichten und die die tschechische Verswissenschaft praktisch auf eine neue Entwicklungsstufe hoben, gehörten Mukařovskýs umfangreiche Abhandlung *Dobrovského „Česká prosodie" a prosodické boje jí podnícené* (*Dobrovskýs „Tschechische Prosodie" und die durch dieselbe hervorgerufenen prosodischen Kämpfe*) [15] und Hrabáks Buch *Úvod do teorie verše* (*Einführung in die Verstheorie*) [16]. Mukařovský wies überzeugend nach, dass der zur Zeit der Wiedergeburt geführte Streit zwischen den Anhängern der akzentuierenden Prosodie, deren Grundsätze Dobrovský formuliert hatte, und zwischen den Anhängern der quantitierenden Prosodie keineswegs ein bloss formaler Streit zwischen zwei Dichterschulen gewesen sei; in ihm widerspiegelt sich der Schichtungsprozess im Schoss der jungen tschechischen Bourgeoisie: ein Teil derselben erhob die Forderung des

---

fassung des Inhalt-Form-Verhältnisses ergibt, nicht als Grundlage hinnehmen. Man muss vielmehr direkt von der Untersuchung des Materials selbst ausgehen, seine Wahl revidieren und seine Entwicklungszusammenhänge von neuem und bei bewusster Opposition gegen das formalistische Prinzip, wonach der Rhythmus in der Poesie die Hauptkomponente darstelle, suchen".

[14] J. Hrabák, *Kniha o ruském lidovém verši* (über das Buch von M. P. Štokmar, *Issledovanija v oblasti russkogo narodnogo stichosloženija*, Moskva 1952), „Slovo a slovesnost", 14, 1953, S. 85—88; Derselbe, *Nová kniha o ruském verši* (über das Buch des jugoslawischen Forschers L. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi*, Beograd 1953) „Sborník prací filosofické fakulty brněnské university", 4, 1955, řada literárněvědná, T. 2, S. 156—157; Derselbe, *Z nových prací o slovanském verši* (insbes. über das Buch von L. I. Timofejev, *Očerki teorii i istorii russkogo sticha*, Moskva 1958, und von K. Budzyk, *Spór o polski sylabotonizm*, Warszawa 1957); ebenda: 8, 1959, T. 6, S. 90—96. Über Timofejevs Buch schrieb Hrabák auch noch im Artikel: *Důležitý přínos pro teorii verše*, „Československá rusistika", 4, 1959, S. 224—229.

[15] J. Mukařovský, *Dobrovského „Česká prosodie" a prosodické boje jí podnícené*, „Česká literatura", 2, 1954, S. 1—29.

[16] J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, 2. Aufl. 1958.

Zeitmasses (der quantitierenden Prosodie), weil er im Gegensatz zur Volkspoesie die Schaffung einer anspruchsvolleren, „höheren" Literatur anstrebte.

Hrabák wählt in seinem Buch die Verbindung des Verses mit der Sprache zum Ausgangspunkt, wobei er nicht alle experimentell feststellbaren Qualitäten seiner Töne beachtet, sondern sich auf seine phonologisch belasteten Elemente einstellt. Diese phonologische Einstellung ermöglicht ihm, den Vers als Erscheinung *sui generis* zu deuten, in enger Beziehung zum künstlerischen Bild [17] und unter ständiger Berücksichtigung seines besonderen semantischen Wertes. („Schon allein die Tatsache, dass sich der Dichter in Versen ausdrückt, zeugt von seiner besonderen Beziehung zur dargestellten Wirklichkeit"). Er beachtet nicht nur, wie der Vers sogar den Bau höherer, nicht nur rhythmischer, Ganzen Wortwahl und Syntax beeinflusst, sondern auch, welchen Druck dagegen das Thema auf die Versform ausübt. Hrabák hat seine ausführliche Deutung in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil gibt er die Erläuterung allgemeiner Begriffe. Er beachtet hier das Verhältnis zwischen Rhythmus und Versmass, die innere Organisation des Verses, die Sprache — in erster Linie das Tschechische — als Material für den Vers, führt in die Technik der Versanalyse ein, trennt metrische Konstanten und Tendenzen, gesprochenen und gesungenen Vers, Vers und Prosa. Die allgemeinen Erklärungen schliesst er mit einer instruktiven Darlegung der historischen und vergleichenden Metrik sowie der bisherigen tschechischen Versforschung ab. Der zweite Teil ist der Beschreibung der wesentlichen Verssysteme vom tschechischen Standpunkt her gewidmet. Hier wird der syllabotonische, tonische, syllabische, freie und quantitierende Vers besprochen. Den Abschnitt schliesst eine kurze Betrachtung der komplizierten Problematik der dichterischen Translatur. Im dritten Teil, welcher der Vereinigung der Verse zu höheren metrischen Ganzen gewidmet ist, befasst sich der Autor mit Reim, Euphonie und Strophik, wobei er einigen traditionellen Strophen seine Aufmerksamkeit zuwendet.

Hrabáks *Úvod* ist das erste moderne, systematische Handbuch der tschechischen Metrik. Es wurde als Lehrbuch für Studenten herausgegeben. Schon diese Tatsache bestimmte den Charakter seines Buches, das sich auf systematische Erklärung festgelegter Erkenntnisse beschränkte. Das Paradox von Hrabáks Lehrbuch besteht jedoch darin, dass es keine

[17] Es ist eine andere Frage, dass das Verhältnis zwischen dem Vers und dem künstlerischen Bild sowie die weitere Beziehung zwischen Inhalt und Form von der marxistischen Ästhetik nicht eingehend bearbeitet ist, was sich hin wieder auch in Hrabáks Arbeit widerspiegelt.

blosse Zusammenfassung fertiger und unstrittiger Erkenntnisse darstellt: es wurde in einer Zeit niedergeschrieben, wo die literarischen Werte und die Entwicklung der literarwissenschaftlichen Methoden heftigen Schwankungen ausgesetzt waren, und da es auf neuen methodologischen Voraussetzungen baut, konnte es sich bloss auf Teilergebnisse der älteren, von diesen Voraussetzungen nicht ausgehenden Forschung stützen, d. h. es musste die älteren Erkenntnisse umformem, ausgestalten und präzisieren und die bestehenden Lücken mit völlig neu abgefassten Abschnitten ausfüllen.

Im allgemeinen kann man Hrabáks methodologischen Beitrag in drei Punkte zusammenfassen: 1. der Autor richtet sein Augenmerk stets auf die historische Bedingtheit des Werkes (also auch der dichterischen Form desselben), 2. er weist ständig auf die Abhängigkeit aller Elemente der Versform vom ideenhaften Aufbau des Werkes hin und 3. er beachtet bei der Analyse der einzelnen Elemente der Versform die funktionellen und Komplexbeziehungen zwischen allen Komponenten der poetischen Struktur. Wichtig ist auch der Umstand, dass er im Gegensatz zu älteren Versuchen seine theoretischen Verallgemeinerungen nicht nur auf dichterisches Material der letzten 150 Jahre stützt, sondern die tschechische Dichtung von den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag heranzieht. Dieser Vorgang ist fruchtbar, weil er dem Autor so manches traditionelle Problem in neuem Blickpunkt erstehen lässt. So hält Hrabák den syllabotonischen Vers für einen Vers, der dem Tschechischen eigen ist, und zwar innerhalb seiner ganzen Entwicklung; den syllabischen Vers fasst er mit Einschluss des alttschechischen und des volkstümlichen Verses — im Gegensatz zu Mukařovský — als Variante des syllabotonischen Verses auf. Durch all dies ist Hrabáks Buch schöpferisch und bahnbrechend [18]. Seine Bedeutung besteht in der Hauptsache darin, dass es die Schwankungen in der Erfassung der Versform und ihrer Interpretation beseitigt hat, Schwankungen, die wegen heftiger Kämpfe und Diskussionen über Kosmopolitismus und Formalismus zur Folge hatten, dass die Verslehre jahrelang brachlag. Man kann daher von Hrabáks Buch mit vollem

[18] Vgl. auch die kritischen Vorbehalte in den Rezensionen von K. Horálek (in: „Československá rusistika", 2, 1957, S. 369—370), M. Bakoš (in: „Slovenské pohľady", 73, 1957, S. 1309—1313), J. Levý (in: „Česká literatura", 5, 1957, S. 346—350), M. Pohorský (in: „Slovenská literatura", 4, 1957, S. 254—258) und den Artikel von V. Turčány, *Problémy s poetikou*, „Slovenská literatura", 7, 1960, S. 85—96. In der 2. Aufl. des Buches, 1958, nahm der Autor kleinere Retuschen vor, entwickelte einige allzu gedrängte Passagen weiter (über das Verhältnis zwischen dem Vers und künstlerischen Bild, über die Intonation als Grundelement des Verses) und ergänzte und erweiterte seine Ausführungen an vielen Stellen (über das Verhältnis zw. der Grenze des Wortganzen und der Fussgrenze, über die Funktion des Auftakts im tschechischen Vers, über verschiedene Reimtypen u. dgl. m.).

Recht sagen, dass es die theoretische Grundlage für die Weiterentwicklung der tschechischen Verswissenschaft in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre darstellt.

Der theoretischen Problematik gelten auch die einleitenden Teile von Horáleks Schrift *Počatky novočeského verše*[19] (*Anfänge des neutschechischen Verses*). Der Autor löst zunächst das Problem des Verses als Bestandteil der mit dem Inhalt vielseitig verknüpften und von ihm — trotz gewisser Autonomie — abhängigen dichterischen Form. Lehrreich ist hier vor allem die Scheidung zwischen Form und Bedeutung in der Sprache, wo es sich im wesentlichen um ein konventionelles Verhältnis handelt, und zwischen Form und Inhalt in der Kunst, wo dieses Verhältnis ästhetisch motiviert ist. Diese Verknüpfung des Verses als Bestandteil der dichterischen Form mit dem Inhalt hat jedoch nicht ausschliesslich kommunikative Gültigkeit. „In der Kunst empfinden wir eine bestimmte Form als geeigneter (bzw. als einzig geeignet) nicht nur deshalb, weil der Inhalt auf diese Weise entsprechend zur Geltung kommt, sondern auch deswegen, weil sich ein jedes Werk (u. zw. vor allem mit seinen formalen Qualitäten) in ein ganzes System künstlerischer Werte einfügt". Dabei ist der Vers in keiner so engen Verbindung mit der inhaltlichen Seite, wie die dichterische Einkleidung, wovon z. B. eine parallele Bearbeitung desselben Stoffes in Prosa und Vers Zeugnis ablegt. Im Kapitel über die Abhängigkeit des Verses von den Eigenschaften der Sprache verfolgt Horálek die Ansichten von Král und Mukařovský über die akzentuierende und quantitierende Prosodie in der tschechischen Poesie. Er hält diese Frage für nicht endgültig gelöst und verweist vergleichshalber auf das Ungarische, wo die prosodischen Eigenschaften sehr ähnlich liegen wie im Tschechischen und wo beide prosodischen Systeme nebeneinander bestehen. Ferner weist er kurz auf die Intonation als Grundlage des Verses hin und charakterisiert zum Schluss die Grundtypen des tschechischen Verses (akzentuierender Vers, syllabischer Vers, Vers mit freier Silbenzahl und quantitierender Vers). Horálek pflichtet Hrabák bei, wenn er zeigt, wie schwer es ist, eine markante Grenze zwischen dem syllabotonischen und syllabischen Vers zu ziehen. Im Gegensatz zu Hrabák, der zur Charakteristik dieses Übergangsgebilde das durch statistische Angaben ermittelte Metrum und den metrischen Rahmen zu nutzen empfiehlt, erkennt Horálek die schwachen Tendenzen zur taktmässigen, erst durch die Statistik feststellbaren Gliederung nicht als rhythmische Qualität an.

[19] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, „Acta Universitatis Carolinae", Philologica IV, Praha 1956 (erschien jedoch bedeutend später, im J. 1957).

Von den einzelnen Problemem der Verstheorie erfreute sich die Intonation der grössten Aufmerksamkeit. Nach der Abhandlung von Ohnesorg, von der bereits oben die Rede war, befasste sich mit ihr auch der Prager Experimental-Phonetiker Bohuslav Hála [20] im ersten Teil seiner Studie *Podstata českého jambu s hlediska fonetického* (*Das Wesen des tschechischen Jambus vom phonetischen Standpunkt*). Er definiert einleitend den Vers als eine selbständige, durch Pausen klar abgegrenzte Gruppe von Wörtern, deren Bindeglied im Rahmen des Verses nicht nur der gedankliche Zusammenhang darstellt, sondern auch eine bestimmte akustische Anpassung, die sich in Tonstärke, Tonhöhe und Tonfarbe äussert. Tonstärke und Tonhöhe unterstützen und ergänzen einander und gestalten den charakteristischen Decrescendo-Tonverlauf der tschechischen Sprechtakte. Hála betont, dass das Tschechische keine reinen steigenden (Crescendo-) oder umschliessenden (Crescendo- Decrescendo-) Takte kennt. Dabei erkennt er die traditionellen Zichschen [21] umschliessenden Takte nicht an und bezeichnet sie als fallende Takte, allerdings mit unbetonter Vorschlagssilbe, die er „Auftakt" nennt (Zich gliedert das Wortganze „a řekla" (n P n), Hála dagegen p (P n) [22]. Hinsichtlich des Jambus ist er der Meinung, dass im Tschechischen nur der Versfuss jambisch sein könne, während der ganze Vers es nie sein kann; daher empfiehlt er, lieber von steigenden Versen, d. h. von Versen mit steigenden dynamisch-melodischen Crescendo-Impulsen zu sprechen.

Gegen die objektive Gültigkeit von Hálas Ausführungen hegte K. Horálek [23] schon deshalb Zweifel, weil Hála die experimental aufgezeichneten Verse selbst rezitiert hatte und folglich in die Rezitation Einiges von seinen subjektiven Vorstellungen und Ansichten hineintragen konnte. Einen beträchtlichen Mangel sieht Horálek darin, dass Hála über das Verhältnis der Verse zu den Wortganzen und über die Tonlinie in Versen, deren Satzgrenze in die Mitte fällt, nichts aussagt. Vor allem aber weist er Hálas Behauptung vom allgemein fallenden Rhythmus des tschechischen Satzes, Verses sowie der einzelnen Takte zurück; nach ihm bleibt die These vom steigenden Rhythmus bzw. von der steigenden Descendenz des tschechischen Satzes unerschüttert. Er weist ferner auf den Zusammenhang von Hálas Ansichten über den tschechischen Jambus mit

---

[20] B. Hála, *Podstata českého jambu s hlediska fonetického*, „Věstnik Královské české společnosti nauk, třida filosoficko-historicko-filologická", 1952/1953, T. V.

[21] O. Zich, *O rytmu české prózy*, „Živé slovo", 1, 1920, S. 65—78.

[22] *P* — betonte Silbe, *n* — unbetonte Silbe, *p* — Auftakt, Trennungslinie der Takte.

[23] K. Horálek, *Nový pokus o fonetický výzkum verše*, „Slovo a slovesnost", 16, 1955, S. 108—111.

der bisherigen Lösung dieser Frage hin [24]. Weder Hálas Replik noch Horáleks Antwort auf dieselbe brachten etwas Neues in die Diskussion [25].

Zur Frage der Intonation des Verses äusserte sich auch J. Hrabák in seinem *Úvod do teorie verše*. Im wesentlichen von J. Mukařovskýs Vorkriegsarbeit [26] ausgehend, zeigt er, dass die Intonation die Grundkomponente bildet, die den metrischen Impuls trägt. Jeder Vers hat in der Regel zwei Intonationsabschnitte, die sich im ganzen Versgefüge schematisch wiederholen und so den Vers von der Prosa unterscheiden. Da sich jedoch die durch die Versgestalt bestimmte Intonation des Verses nicht mit der Intonation des Satzes decken muss (der Zusammenfall der Versgrenze mit der Grenze des syntaktischen Ganzen ist nicht zwingend), entsteht zwischen ihnen eine besondere Spannung [27]. Diese Zweiteiligkeit der Versintonation ist allerdings vom Verskontext abhängig.

In *Počatky novočeského verše* unterstreicht Horálek, es sei in dieser Theorie nicht klar, „inwiefern die Versintonation als Transformation der Satzintonation durch die rhythmische Inertion des Verses allein bestimmt sei, so dass sie z. B. direkt von der festen Versgrenze abhängt, und inwiefern in ihre Gestaltung zeitgemässe ästhetische Anschauungen eingreifen". Durch die rhythmische Inertion können auf diese Weise Formen der Versintonation gestaltet werden, die sich nicht direkt aus den Intonationsqualitäten des Textes ergeben. So entsteht ein Kanon der Versintonation, der historisch zweifellos veränderlich und in seiner Entwicklung von den Verhältnissen innerhalb der Sprache gewissermassen unabhängig ist. Da wir die früheren zeitgemässen und fremden Gepflogenheiten nicht gut oder überhaupt nicht kennen, ist nach Horáleks Ansicht die Möglichkeit des Studiums der Intonation alter und fremdsprachiger Verse sehr fragwürdig [28].

---

[24] Vgl. Teil I., Anm. 12.

[25] B. Hála, *Odpověď prof. Horálkovi*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 249—251; K. Horálek, *Doslov kritikův*, ebenda, S. 251—252. Über Hálas Studie vgl. auch J. Hrabák, *Úvod do teorie verše* (1958): „Hála untersucht, wie vor ihm Saran, eigentlich eine einzige Realisierung des gegebenen Verses, nicht aber den Vers selbst, den Vers als sprachliches Gebilde" (S. 71).

[26] J. Mukařovský, *Intonace jako činitel básnického rytmu*, „Kapitoly", I, 1948, S. 170—185: urspr. in: „Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale", VIII—IX, 1933, S. 8—9; vgl. auch: *Souvislost fonické linie se slovesledem v českých verších*, „Kapitoly", I, 1948, S. 185—205; urspr. in: „Travaux de Cercle linguistique de Prague", I, 1929, S. 121—129; sowie: *O jazyce básnickém*, „Kapitoly", I, 1948, S. 78—128; urspr. in: „Slovo a slovesnost", 6, 1940, S. 113—145.

[27] J. Hrabák, *op. cit.*, 1956, S. 13—14.

[28] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, 1956, S. 18.

Auf die Frage der Versintonation kam Horálek noch in einem selbständigen Aufsatz zurück [29]. Er analysiert vor allem ältere Arbeiten von Jan Mukařovský [30] und stellt fest, dass die linguistische Basis der Intonationstheorie als Grundlage des Versrhythmus nicht hinreichend sicher sei, da ja auch die Theorie der Satzintonation erst in den Anfängen stecke. Es sei nicht völlig klar, in welchem Sinne man die rhythmische Intonation als phonologische, von den Zufälligkeiten des Vortrags unabhängige, Tatsache betrachten kann. Es bleibe auch zu erklären, wodurch die rhythmische Inertion in freien Versen hervorgerufen wird, in denen sich weder die gleiche Taktfüllung noch das Intonationsschema annähernd wiederholt. Er stimmt mit Hrabák in der Ansicht überein, dass *sub specie* des rhythmischen Versaufbaus nicht nur die Satzintonation modifiziert ist, sondern mit ihr zugleich auch die dynamische Linienführung, das Tempo und das Timbre. Für ihr gegenseitiges Verhältnis ist der Gesamtcharakter des Textes entscheidend, vor allem aber der ideengemässe und emotionale Inhalt der Dichtung. Horálek sieht in der Intonation nicht das Wesen des Verses selbst, den er, wie folgt, definiert: „Der Vers ist eine auf Dynamik, Intonation, Tempo und Timbre abgestimmte rhythmische Einheit der Sprechäusserung. Das gilt für alle Versarten, seien sie regelmässig (syllabischer, akzentuierender, quantitierender Vers) oder unregelmässig (freier Vers)" (S. 188). Hierauf richtet er sein Augenmerk auf das Verhältnis zwischen Intonation und Exspiration, wobei er sich zu Hálas Ansichten von neuem kritisch stellt, indem er sich auf das einschlägige grundlegende Vorkriegswerk von J. Chlumský beruft [31]. Zum Schluss seines Aufsatzes weist Horálek die Zweifel darüber zurück, dass es eine, im wesentlichen durch Text, graphische Anordnung und zeitgemässe Kunstkonventionen determinierte, normale phonische Realisierung des Verses gebe. Er weist auch auf die mangelhafte Durcharbeitung der phonetischen Forschungsmethoden hin, namentlich der instrumentalen Methoden, ohne deren Hilfe die Weiterarbeit auf diesem Teilgebiet bestimmt nicht gedeihen kann.

Gleichsam als Antwort auf Horáleks Äusserung über die sich im Anfangsstadium befindende Arbeit über die Theorie der Satzintonation erschien das Buch *Intonace a věta ve spisovné češtině* [32] (*Intonation und*

[29] Derselbe, *K problému veršové intonace*, „Slavistična revija", 10, 1957, S. 185—193.

[30] Siehe Anm. 26.

[31] J. Chlumský, *Česká kvantita, melodie a přízvuk*, Praha 1928. Vgl. auch das Buch von S. Petřík, *O hudební stránce středočeské věty*, Praha 1938, und die Studie von M. Romportl, *K tonovému průběhu v češtině*, „Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosoficko-historicko-filologická", 1950, S. 3.

[32] F. Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, „Studie a práce lingvistické", Hft. 2, Praha 1957.

Satz im Schrifttschechischen) von František Daneš, das von der Fachkritik wärmstens begrüsst und als eine der besten tschechischen linguistischen Studien der letzten Zeit bezeichnet wurde [33]. Daneš hat sich in seinem Buch die wichtige Aufgabe gestellt „eine theoretische, methodische und materielle Grundlage zu schaffen, auf der man wohl leichter und sicherer spezielle und Überbauerscheinungen wird verarbeiten können". Eine solche spezielle Erscheinung ist eben die Frage der Versintonation, die Daneš in seinem Artikel *Intonace a verš* [34] (*Intonation und Vers*) übersichtlich zu bearbeiten versucht hat. Er untersucht hier: a) die Beziehungen zwischen der Gliederung der Sprechäusserung und des Verses; b) den Zusammenhang zwischen dem Rhythmus der Sprechäusserung und des Verses; c) die Intonation der Sprechäusserung und im Vers; d) die Mittel der Versgliederung. Er geht vom dem ohne Zweifel richtigen Grundsatz aus, das für ein Dichtwerk im Tschechischen die allgemeinen Gesetzmässigkeiten der Gliederung der Sprechäusserung und der Intonation die Basis bilden, was ihm jedoch nicht den Blick auf die Tatsache verhüllt, dass sich die Gliederung der Sprechäusserung grösstenteils nicht mit der Gliederung des Verses deckt; es ist folglich zu beachten, dass der dichterische Text in zwei Ebenen organisiert ist — in der Vers- und in der Satzebene. a) Hinsichtlich der Gliederung der Sprechäusserung in Glieder (Kola) unterscheidet der Autor in der Sprechäusserung neutrale Wortgrenzen (dort, wo die Grenze zwischen den Gliedern möglich ist), positive Wortgrenzen (dort, wo die Grenze notwendig ist) und negative Wortgrenzen (wo sie nicht realisiert werden kann). Die grösste Divergenz zwischen der Sprechäusserungs- und Versgliederung findet Daneš dort, wo die Versgrenze mit der negativen Wortgrenze zusammenfällt und wo die positive Grenze nicht in den Versausgang fällt. Weniger auffallend ist diese Divergenz dort, wo die Versgrenze der neutralen Wortgrenze entspricht, und sie schwindet gänzlich dort, wo sich beide Grenzen decken. Wenn der Vers aus einigen Sprechäusserungsgliedern besteht, so entstehen verschiedene Kombinationen. Unterschiedlich reflektiert sich auch die Gliederung der Sprechäusserung in bezug auf die mittlere Versgrenze und auf die Strophengliederung. Da der traditionelle Begriff des Enjambements — nach Daneš — nicht imstande ist, einige wichtige Divergenztypen zwischen der Satz- und Versgliederung zu umfassen, schlägt der Autor vor, darauf zu verzichten. b) Nach Daneš hat jede Sprechäusserung eine zweischichtige rhythmische Struktur, deren Grundmass durch nicht völlig regelmässige Wiederholung betonter Silben und durch Gliederung in Sprechäusserungskola gegeben ist. Die zweite rhyth-

[33] P. Trost, *Kniha o větné fonologii*, „Slovo a slovestnost", 20, 1959, S. 74.
[34] F. Daneš, *Intonace a verš*, „Slovo a slovesnost", 19, 1958, S. 103—124.

mische Schicht ist von dem nicht ganz regelmässigen Vorkommen des Intonationszentrums und der potentiellen Pause abhängig. Im akzentuierenden Vers wird bloss die 1. rhythmische Schicht der Sprechäusserung genutzt, während die 2. rhythmische Schicht ungenutzt bleibt, weil man den Vers (Halbvers) mit einem Sprechäusserungsglied oder einer Gruppe derselben nicht grundsätzlich identifizieren kann. c) Von grosser Bedeutung für die Versintonation ist die Verteilung der Intonationszentren, auf die sich auch mannigfaltige phonologische Kadenzen (Schluss-, Halb-, Antikadenz) stützen; die Intonation des Verses ist also vom semantischen Aufbau der Sprechäusserung und von der Wortfolge abhängig und stellt einen gesetzmässigen Bestandteil der dichterischen Struktur dar. d) Die Versgrenzen können durch Konvergenz von Sprechäusserungsglied und Reim betont werden. Wenn sich die Gliederung des Verses und der Sprechäusserung nicht decken, so kann man diese Divergenz durch Anpassung der Gliederung der Sprechäusserung an die Gliederung des Verses (Nutzung anderer Gliederungsmöglichkeiten, Umwertung der Grenzenhierarchie, Realisierung der potentiellen Grenze am Versausgang), durch Verlangsamung des Tempos und durch Mittel der Agogik dämpfen.

Wir haben der Studie von Daneš deshalb so viel Platz eingeräumt, weil sie für die Erforschung der Versintonation die linguistische Basis bildet, die Horálek im bisherigen Studium vermisst hat. Danešs Einblick ist jedoch in mancher Hinsicht zu eng und einseitig. Das zeigt, wie begründet die Forderung ist, dass die Versintonation in Zusammenarbeit der Linguisten mit den Literarhistorikern erforscht werde.

Auf die Schwächen von Danešs Arbeit — Neigung zur linguistischen Atomisierung des Problems, mangelnde funktionelle Berücksichtigung der Rolle der analysierten Erscheinung in der Versstruktur — hat der junge Literartheoretiker Miroslav Červenka in seinem Aufsatz *K definici přesahu*“ [35] (*Zur Definition des Enjambements*) *hingewiesen*. Er verficht gegen Daneš die funktionelle Berechtigung des Enjambements und weist nach, dass das Wesen desselben nicht auf der linguistischen, sondern in der ästhetischen Ebene liege. Hierauf definiert er das Enjambement als „einen solchen Fall der Divergenz zwischen der Gliederung der Sprechäusserung und der rhythmischen Gliederung, wo die Grenze der Sprechäusserung am Schluss der rhythmischen Reihe schwächer ist als die Grenzen innerhalb dieser Reihe“ (S. 87). Dabei ist das Enjambement um so markanter, je grösser der Unterschied zwischen den Grenzen der Sprechäusserung innerhalb und am Schluss der rhythmischen Reihe ist. Andererseits kann — bei absolut ausdrucksstarken Sprechäusserungsgren-

[35] M. Červenka, *K definici přesahu*. „Česká literatura“, 7, 1959, S. 85—91.

zen — die Divergenz zwischen der rhythmischen Gliederung und der Gliederung der Sprechäusserung überhaupt nicht empfunden werden, wie folgendes Beispiel zeigt:

A Karel řek' ||: Jsy moudrý, synu můj, ||
ty optrně myslíš na zítřek?" [J. Zeyer]

Wichtig ist auch die Feststellung, dass das Enjambement umso intensiver empfunden wird, je regelmässiger sich die gegebene rhythmische Gestalt wiederholt, je stärker der metrische Impuls ist und je höhere metrische Ganzen von ihm „getroffen werden". Die Frage der ästhetischen Funktionen des Enjambements bleibt allerdings offen.

Damit schloss vorläufig die Diskussion über die Versintonation, in deren Verlauf eine neue linguistische Grundlage für das Studium der Versintonation gelegt wurde; zahlreiche, hierbei gewonnene Anregungen harren vorderhand einer eingehenden Bearbeitung.

Das Gesamtbild der theoretischen Bestrebungen der tschechischen Verswissenschaft wird von zwei Arbeiten unterschiedlichen Wertes und unterschiedlicher Zielsetzung ergänzt. Besonders fesselnd ist der Gelegenheitsessay des Prager Komparatisten Václav Černý unter dem etwas irreführenden Titel *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše* [36] (*Verhaeren und seine Rolle in der Geschichte des freien Verses*). Verhaeren ist nämlich nicht der Hauptheld dieser Publikation, die zudem keine systematische Geschichte des freien Verses bietet. Černý definiert zunächst den freien Vers, indem er ihn in scharfen Gegensatz zum regelmässigen Vers der traditionellen Dichtung (mit allen seinen Regelmässigkeiten) stellt. Positiv bedeutet dies die Hervorhebung des spontanen Rhythmus als der angemessensten Grundlage des Verses, eines Rhythmus, der durch die traditionelle Metrik und Prosodie nicht überprüft wurde [37]. Hat sich der freie Vers einmal konstituiert, so kann er zur Steigerung seiner dichterischen Wirksamkeit auch traditionelle Elemente (z. B. den Reim) nutzen, allerdings unter Ausschluss jeglicher schematischer Regelmässigkeit. Eben deshalb, weil der freie Vers an kein vorbestimmtes gestaltetes Schema gebunden ist, hält ihn Černý für „eine

[36] V. Černý, *Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*, „Ráj knihomilů", Bd. 15, Praha 1955.

[37] Der essayistische Charakter dieser Arbeit ist schon aus dieser Definition ersichtlich. Vgl. die Charakteristik des freien Verses bei Hrabák, der zwei Typen unterscheidet: 1) das prosodische System, das weniger konstante metrische Elemente als das alte traditionelle System besitzt, und 2) den Verstyp, in dem ein Minimum von Elementen, die metrischen Impuls ausüben, enthalten ist, d. h. der als eigenartiges, gegen die Prosaganzen gerichtetes Ganzes empfunden und durch das sich wiederholende Intonationsschema von der Satzphonologie organisiert wird" (*Úvod do teorie verše*, 1956, S. 100; 2, Aufl. 1958, S. 106).

lebendige Reaktion gegen den Formalismus", für eine „implizite Rechtsverkündung des dichterischen Inhalts". Genetisch leitet der Autor den freien Vers aus der Atmosphäre der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ab. Der spiritualistische Charakter des damaligen Sozialismus bildet ein günstiges Milieu, in welchem sich biblisches Psalmodieren und Prophetie mit dem Gedanken des modernen Demokratismus und Sozialismus und seiner dichterischen Inspiration treffen. Walt Whitman, dessen freier Vers dem biblischen Vers verwandt ist, ist nach Černý ein typischer, in enger Fühlung mit Europa, vor allem Frankreich, lebender Achtundvierziger. In Europa entwickelte sich der freie Vers in zwei Linien: in der religiös-transzendierenden (Rimbaud, Lautréamont u. a.) und in der sozialhumanistischen (E. Verhaeren). Beiden Linien ist das Streben nach Totalität, nach Synthese der Wirklichkeit, nach positivem, aktivem Monismus gemein, der den freien Vers am treffendsten charakterisiert. Der durch Whitman mit der ersten Phase des sozialistischen Humanismus verbundene freie Vers ist in Verhaerens Poesie seit Beginn der neunziger Jahre mit dem offensiven Aufmarsch der Arbeiterschaft und in Majakowskis Poesie letztlich mit dem Sieg des revolutionären Sozialismus in der UdSSR verknüpft.

Der Schauspielerpraxis — u. zw. eher den Liebhabern als den Berufsschauspielern — ist der Aufsatz *Verš na jevišti* [38] (*Der Vers auf der Bühne*) von Klementina Rektorisová gewidmet, mit dem das gleichnamige Kapitel ihres Buches *Řeč na jevišti* [39] (*Die Sprache auf der Bühne*) korrespondiert. Es handelt sich um eine populärwissenschaftliche Arbeit, deren Wert in der instruktiven Analyse konkreter Beispiele besteht, in der es auf die Weiterentwicklung der theoretischen Problematik nicht ankommt.

6. Wie in der Verstheorie so auch in der Versgeschichte macht sich eine starke Tendenz zur Synthese spürbar. Das ist der charakteristische Zug der zeitgenössischen verswissenschaftlichen Produktion, der sie der Arbeitszersplitterung der ersten Nachkriegsperiode gegenüberstellt. Für die Richtigkeit dieser Beobachtung zeugt die Tatsache, dass einzelne Arbeiten, die in keiner Beziehung zu synthetischen und synthetisierenden Versuchen stehen, vorwiegend im Zusammenhang mit der Editionstätigkeit entstehen.

In den fünfziger Jahren wird die Herausgabe wichtiger Quellen in alten und neuen Serien fortgesetzt [40]. In den Kommentaren zu diesen Edi-

[38] K. Rektorisová, *Verš na jevišti*, „Lidová tvořivost", 5, 1954, S. 158—161, 222—226, 338—342.

[39] Dieselbe, *Řeč na jevišti*, Praha 1955.

[40] *Nejstarší česká rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila*. Vyd. B. Havránek a J. Daňhelka, „Památky staré literatury české", 1957; *Dvě legendy z doby Karlovy:*

tionen stossen wir öfteren auf Analysen des Verses und der dichterischen Struktur. So äussert sich Hrabák in den einleitenden Bemerkungen zu den alttschechischen Satiren der Schule Smils dahin, dass der ursprünglich achtsilbige Vers des *Svár vody s vínem* (*Streit des Wassers mit dem Wein*) im 15. Jahrhundert in den Vers mit freier Silbenzahl umgestaltet wurde, genau so wie in *Rada otce synovi* (*Rat des Vaters an den Sohn*). Der Vers der übrigen Dichtungen ist streng achtsilbig, also im geläufigen Metrum der alttschechischen gesprochenen Poesie verfasst. Der Vers von *Podkoní a žák* (*Stallmeister und Schüler*) ist beträchtlich prosaisiert, seine taktmässige Gliederung ist abgeschwächt, was sich in der Hervorhebung der direkten Rede bekundet. Die Versanalyse bestärkt Hrabák in der Überzeugung, dass man die Satiren der Smilschen Schule nicht einem einzigen Verfasser zuschreiben kann. In der Charakteristik von *Život sv. Kateřiny* (*Leben der hl. Katharina*) stellt derselbe Forscher fest, dass der Dichter durch Anwendung komplizierter Satzgefüge eine Divergenz zwischen syntaktischer und metrischer Gliederung hervorruft, somit die Versgrenze verwischt und das Metrum abschwächt und dadurch die Dichtung zu einem Übergangsgebilde zwischen Versdichtung und lyrischer Prosa macht. Der Verfasser der Legende vom hl. Prokopius grenzt dagegen die Verse syntaktisch ab, achtet aber durch Unterdrückung des Reims und der Euphonie darauf, dass die Versgliederung nicht die Illusion der gesprochenen Rede störe. Die Illusion der gesprochenen Rede wird in Kocmáneks Interludien nach Hrábak dadurch hervorgerufen, dass der Vers nicht durch konsequente Verteilung der

Legenda o sv. Prokopu a Život sv. Kateřiny. Vyd. J. Hrabák a V. Vážný, „Památky staré literatury české", 1959; *Staročeské satiry Smilovy školy*. Vyd. J. Hrabák, „Památky staré literatury české", 1951; *Husitské písně*. Uspořádal J. Daňhelka, „Národní klenotnice", 60, 1952; *Husitské skladby Budyšínského rukopisu*. Vyd. J. Daňhelka, „Pam. staré liter. české", 1953; M. Dačický z Heslova, *Prostopravda — Paměti*. Vyd. E. Petrů a A. Pražák, „Živá díla minulosti", 9, 1955; J. Komenský, *Duchovní písně*. Vyd. A. Škarka, „Živý odkaz domova", Knihovna národních klasiku, 17, Praha 1952; *Lidové drama pobělohorské*. Vyd. J. Hrabák, „Národní klenotnice", 53, 1951; V. F. Kocmánek, *Sedm interludií*. Vyd. J. Hrabák, „Památky staré liter. české, 1953; *Verše bolesti, posměchu a vzdoru. Z časové poesie lidové a pololidové 17. a 18. století*. Vyd. Z. Tichá, „Památky staré liter. české", 1958; J. Němeček, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty. Sociální lidová poesie, písně a dramata v době baroka. Antošova „Selská rebelie"*, 1954; *Satira na čtyři stavy*. Vyd. Zd. Tichá, 1958. Vgl. auch V. Černý, *Staročeský mastičkář*, „Rozpravy ČSAV", Jahrg. 65. Řada společenských věd, seš. 7, 1955. Ausserdem sind in verschiedenen Zeitschriften kleinere Liededitionen u. a. verstreut. Einen wichtigen Behelf stellt das Verzeichnis alter Drucke *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarši až do konce XVIII. století* dar. Red. F. Horák, Bd. III. (Tisky z let 1501—1800), T. VI., Praha 1953, das an gleichnamige frühere Verzeichnisse anknüpft, Bd. II., T. III., 1946; Bd. II, T. V., 1950.

Wortakzente und syntaktische Gliederung abgegrenzt wird; hinzu gesellen sich unauffällige Reime und häufige Enjambements.

Hrabáks Schülerin Zdeňka Tichá [41] zeigt an den Kompositionen des sogenannten Neuberský sborník (aus der Zeit um 1500), wie der Vers mit freier Taktfüllung an der Schwelle der Renaissance in ein weiteres Gebiet eindrang, wo sich im Mittelalter nach und nach der regelmässige Vers durchgesetzt hatte. Die Versdominante erblickt Tichá in der Euphonie, die der syntaktischen Auflockerung Gegengewicht halten soll. Auf Grund der formalen Analyse weist sie den Zusammenhang des Neuberský sborník mit den Dichtungen des 14. Jahrhunderts nach. Das 16. Jahrhundert wendet sich von diesem Verstypus ab, indem es einerseits den Inhalt (Zeitgedichte), andererseits die Hinneigung zur Musik (Gesangbuch-Lied, Kanzionale) betont.

Škarkas Edition von J. A. Komenskýs *Duchovní písně* (*Geistliche Lieder*) enthält nicht nur die Analyse des Verses, der Reimtechnik und Strophik, sondern ist auch mit einem ausführlichen Verzeichnis der strophischen Gebilde versehen, die Komenský in seinem eigenen Schaffen sowie in Übersetzungen angewandt hat. Komenský organisiert den Vers rhythmisch nach den Grundsätzen des musikalischen Zeitmasses, verdeckt die taktmässige Gliederung und überwindet so die mechanische Ausgestaltung der rhythmischen Einheiten in älteren Dichtungen. Der Reim, der nach Komenský eigentlich ein Zugeständnis an den Volksgeschmack bedeutet, hat bei ihm einen stark traditionellen Charakter.

Eine Ergänzung zu Komenskýs Ansichten über den Vers findet sich in seinem Traktat *O poezi české* (*Über die tschechische Poesie*), den A. Škarka mit eingehender philologischer Analyse und Kommentar herausgegeben hat [42]. Gestützt auf Králs Analyse der quantitierenden dichterischen Praxis von Komenský, ermittelt hier Škarka u. a., dass diese Praxis mit den im Traktat formulierten Grundsätzen übereinstimmt. Auf Grund einer detaillierten Analyse verlegt er die Entstehung dieser Abhandlung Komenskýs in die Zeit um das Jahr 1623 und gliedert sie in den Zusammenhang mit den fortschrittlichen Traditionen des tschechischen Humanismus ein und dessen Bestreben, die tschechisch geschriebene, dem ganzen Volke verständliche Literatur zur Weltliteratur von Schlag und Bedeutung der klassischen griechischen und römischen Literatur zu machen.

[41] Z. Tichá, *K využití eufonie v básních tzv. Neuborského sborníku*, Festschrift „Rodná země". Red. R. Fukal a M. Kopecký, Brno, 1958, S. 376—381.

[42] A. Škarka, *Komenského rozprava „O poezi české" z leningradského sborníku*, „Slezský sborník", 13/53, 1955, S. 479—527; der Text des Traktats auf S. 516—520.

Unter den selbständigen Einzelstudien über den Vers der älteren Literatur sind einige Arbeiten von Hrabák zu erwähnen. Hierher gehört die Abhandlung über die Táborer und Klementiner Fragmente (sog. zlomky Táborske Klementinské) [43], die von einem Teil der Literarhistoriker in die dreissiger bis vierziger Jahre des 14. Jh. gesetzt wurden, während der andere Teil wegen der erheblichen Widersprüche unter den Forschern zu keiner näheren Zeitbestimmung gelangte. Unter Berücksichtigung zahlreicher Übereinstimmungen in der Bewertung der zeitgenössischen Wirklichkeit seitens des Dichters sowie der formalen Analyse, u. a. auch der Analyse des Verses und der Reimtechnik, kommt Hrabák zu dem Schluss, dass die Táborer Fragmente wahrscheinlich das Bruchstück einer Vagantendichtung darstellen, die erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. entstand. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft mit der Dichtung *Podkoní žák*, vor allem in der Reimtechnik. Aber auch der Gebrauch der Enjambements, der mit der Prosaisierung des Verses zusammenhängt, weist die Dichtung in der zweiten Hälfte des 14. Jh. In gleicher Weise analysiert Hrabák die künstlerische Versgestaltung als Bestandteil der zeitbedingten Beziehung zur Wirklichkeit in den Klementiner Fragmenten und weist nach, dass hier Mittel der exklusiven, systematisch zur komischen Wirkung umgewerteten Epik benutzt werden. Deshalb vertritt er die Meinung, dass man die Entstehung dieses Werkes nicht vor die sechziger Jahre des 14. Jh. verlegen kann.

Die Frage des Fortlebens eines literarischen Werkes nach seiner Entstehung verfolgt Hrabák im Artikel *Dvě redakce staročeské „Rady otce synovi"* [44] (*Zwei Redaktionen der alttschechischen Dichtung „Rat des Vaters an den Sohn"*), eines profeudalen Werkes, das am Ende des 14. Jh. niedergeschrieben wurde. Den Schlüssel zur Lösung des Unterschiedes zwischen den beiden Redaktionen bietet der Vers. Die erste Redaktion ist in trochäischen Achtsilbern geschrieben. Die zweite Redaktion ist in Versen mit freier Silbenzahl geschrieben, wobei auch der trochäische Tonverlauf durch recht primitive Mittel gelockert wird. Beide Änderungen rücken den Vers in die Nähe der Prosa und suggerieren die Vorstellung einer wirklich gesprochenen Rede. Es ist Hrabák gelungen aufzuzeigen, dass das konservative Werk mit seiner Formausrüstung sehr gut in den sozialen und literarischen Kontext nach Niederwerfung der revolutionären Hussitenbewegung passt, und er verlegt die Entstehung der zweiten Redaktion in die fünfziger Jahre des 15. Jh.

[43] J. Hrabák, *Zlomky Táborské a Klementinské*, „Studie ze starší české literatury", Praha 1956, S. 151—167.

[44] Derselbe, *Dvě redakce staročeské „Rady otce synovi"*, „Studie a práce linguistické", I. Praha 1954, S. 395—404; in neuer Adaptation im Buch: *Studie ze starší české literatury*, 1956, S. 168—181.

Der sehr vernachlässigten Problematik des volkstümlichen Zeitliedes im Zeitraum zwischen den Hussitenkriegen und der Schlacht am Weissen Berge (1621) widmete Hrabák seine Abhandlung über die antifeudale Spottkantilene aus dem Ende des 16. Jh.[45], deren Text er in vollem Umfang bringt. Die traditionelle Literaturgeschichte weckte durch absichtliches Beiseitelassen des volkstümlichen und halbvolkstümlichen politischen Liedes den Eindruck, als ob das aktuelle hussitische Lied gänzlich abgestorben wäre und sich nur sein überzeitlicher Zweig, d. h. das religiöse Lied, weiterentwickelt hätte. Die lange Tradition gestaltete das Zeitlied in charakteristischer Weise aus; das Lied vom Herrn Kunčický ist in der regelmässigen Strophe 8a8a8b8b8x (x bezeichnet den stabilen Refrain) geschrieben. Eine ähnliche Strophe findet der Autor in der hussitischen und antihussitischen Poesie des 15. Jh., in der nachhussitischen Zeit auch im Volksschaffen bis ins 18. Jh. hinein. Die vorliegende Studie untersucht die Komposition in breiten zeitlichen und problemgemässen Zusammenhängen und erhält schon dadurch einen in hohem Masse allgemeinen summierenden Charakter, welcher sie mit Hrabáks *Studie o českém verši* (*Studien über den tschechischen Vers*) verbindet.

Den ersten Versuch der Teilsynthese, bzw. der Einbeziehung der Versproblematik in die Kunstentwicklung der Struktur der mittelalterlichen Literatur, stellt Hrabáks umfangreiche Studie *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví*[46] (*Die Kunstwerte unseres mittelalterlichen Schrifttums*) dar. Diese Studie entstand in unmittelbarer Verbindung mit Hrabáks Arbeit an dem grossen Werk *Výbor z české literatury od počátku po dobu Husovu*[47] (*Auswahl aus der tschechischen Literatur von ihren Anfängen bis zu Hussens Zeit*) und kann als vortrefflicher Kommentar zu diesem Werk betrachtet werden. Hrabák bestimmt zunächst die Bedeutung des Verses im mittelalterlichen Schrifttum, das nicht nach thematischer Originalität strebte, dafür jedoch um so grösseren Nachdruck auf die Wortkunst legte. Der Vers als wesentliche Ausdrucksform der Literatur zu Beginn des 14. Jh. war eigentlich ein Zeichen der Literatur schlechthin. Daher ist die scharfe Trennung zwischen Lyrik und Epik nicht durch den Gegensatz von Vers und Prosa gegeben, sondern durch Unterscheidung im Bereich des Verses selbst. In

[45] Derselbe, *Protipanská cantilena inhonesta z šestnáctého století*, „Sborník prací filos. fakulty brněnské university", 1955, řada literárněvědná 1, S. 87—99. Ergänzter Neudruck in: *Studie ze starší české literatury*, 1956, S. 182—202.

[46] Derselbe, *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví*, „Studie ze starší české literatury", Praha 1956, S. 106—150.

[47] *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili B. Havránek, J. Hrabák a spolupracovníci, Praha 1957.

der gesprochenen Poesie benutzte man dazu den Gegensatz zwischen strophischer und nichtstrophischer Versgestaltung sowie den Gegensatz zwischen genauer und minder genauer Einhaltung des trochäischen Versganges. So haben wir auf der einen Seite eine strenge trochäische Strophenlyrik (*Kunthutina píseň — Kunhutas Lied, Spor duše s tělem — Streit der Seele mit dem Leibe*), die ihre Mittel allmählich verfeinert, auf der anderen Seite dann religiöse Dichtungen der ältesten epischen Schule mit unkonsequenter Verwirklichung des Metrums und mit Tendenz zur Gestaltung von Doppelversen (diese Epik wurde dann durch die profane *Alexandreis* kanonisiert). Diesem hohen epischen Stil gegenüber bildet Dalimils Chronik mit ihrem Vers mit freier Füllung einen niedrigeren Stil, der dem Streben entgegenkommt, die einheimische Problematik direkt, d. h. ohne Vermittlung des künstlerischen Bildes, darzustellen. Die gesellschaftlichen Widersprüche des 14. Jh. sind die Träger der weiteren Wandlungen und Verschiebungen im Bereich der Versform. Die Satiren des Hradecký rukopis (Königgrätzer Handschrift) zersetzen den traditionellen objektiven Fluss der Epik, stellen sich auf die direkte Rede ein und bringen so ihr leidenschaftliches Interesse fürs Thema zum Ausdruck. Den zweiten Flügel der von der zeitgenössischen gesellschaftlichen Problematik abgewandten Epik repräsentiert die *Legende von der hl. Katharina*, welche die Elemente der lyrischen und epischen Poesie zu einem anspruchsvollen, exklusiven Werk vereinigt. Die gesungene Lyrik des 14. Jh. bildet den Gegensatz nicht nur zur Epik und zum Drama, sondern auch zur rezitativen Lyrik: zum Träger des metrischen Impulses wird die Melodie, der sich der syllabische Vers vollends unterordnet. Die gesungene Lyrik bereichert erheblich die Strophik (dreigliedrige Strophe, Leich). Den Prozess der gestaltmässigen Differenzierung vollendet die Entstehung der Kunstprosa in der zweiten Hälfte des 14. Jh. (Tkadleček, Štítný), die durch das Wachstum der Bildung und des Lesepublikums bedingt ist. Die Prosa beginnt den Vers aus der Epik zu verdrängen; damit hört der Vers auf, ein Merkmal der Literatur schlechthin zu sein und verbindet sich mit der lyrischen und Tendenzpoesie, wobei den gesungenen Vers die Lyrik benutzt, den gesprochenen dagegen die Tendenzdichtungen (Satiren) und der neue Typus lyrisch-epischer Dichtungen.

Bald nach diesem literarhistorischen Abriss von J. Hrabák veröffentlichte K. Horálek sein Buch über den Vers der Wiedergeburtszeit [48], das

[48] K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, „Acta Universitatis Carolinae", Philologica IV, Praha 1956.

zwei in Zeitschriften erschienene Studien — über den tschechischen Vers des 18. Jh. [49] und über den Vers F. L. Čelakovskýs [50] — ergänzen.

In seiner deutschgeschriebenen Abhandlung weist Horálek nach, dass der Syllabismus sowohl für die vergangenen Jahrhunderte als auch für die dichterische Produktion des 18. Jh. bezeichnend ist, vor allem für das Volksdrama, für die Gedichte der Bauerndichter (Vavák u. a.) und für die meisten Bänkellieder. Der Vers mit freier Silbenzahl bleibt auf die gesprochene Poesie beschränkt. Der Unterschied gegenüber den vorhergehenden Jahrhunderten besteht darin, dass das Zeitmass zurücktritt und eine Wiederbelebung desselben erst gegen Ende des Jahrhunderts mit den Anfängen der nationalen Wiedergeburt einsetzt. Auch der akzentuierende Vers setzt wieder ein und gestaltet als seine bedeutendste Form den Daktylus aus (Volkslieder, Bänkelballade *Vnislav a Běla*). In diesen Merkmalen sieht Horálek eine Entwicklungstendenz, die ihre Vollendung im Vers der Puchmajerschen Dichterschule erreicht. Das bedeutet in bezug auf Dobrovskýs Eingriff in die tschechische Prosodie, dass der grosse Slawist eher nur der Kodifikator der akzentuierenden prosodischen Prinzipien des tschechischen Verses war, und nicht ihr Erfinder [51].

Horáleks Schlussbehauptung ist gegen Mukařovskýs neue Wertung von Dobrovskýs *Česka prosodie* [52] gerichtet. Mukařowský vertritt hier die Ansicht, dass Dobrovský den tschechischen Akzent und die akzentuierende Prosodie als natürliche Grundlage des tschechischen Verses entdeckte, während er in seinen früheren Arbeiten [53] erklärte, dass „Dobrovskýs Lehre zwar die Richtung der Entwicklung beeinflusst, nicht aber verursacht hat", das „es sich im wesentlichen um Reaktion gegen die proteushafte Wandelbarkeit des syllabischen Verses handelte, keineswegs aber darum, ein ‚schlechteres' System durch ein ‚besseres' zu ersetzen". In allen seinen Arbeiten über den Vers der Wiedergeburtszeit kommt Horálek immer wieder auf diese Frage zurück, wobei er der älteren Formulierung Mukařovskýs gegenüber der neueren den Vorzug gibt. Er stützt seine Behauptung vor allem auf die Tatsache, dass Dobrovský bei der Festlegung der Grundsätze der akzentuierenden Prosodie selbst von der bereits bestehenden dichterischen Praxis ausging, u. zw. sowohl der

---

[49] Derselbe, *Der tschechische Vers des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Slawistik", 2, 1957, S. 5—16.

[50] Derselbe, *Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní*, „Časopis pro slovanské jazyky, literatury a dějiny SSSR", 1, 1956, S. 365—402.

[51] Vgl. auch K. Horálek, *Nové prameny k dějinám novočeského verše*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 231—233.

[52] Siehe Teil II., 15 Anm.

[53] Siehe Teil I., Anm. 40.

zeitgenössischen (das Volkslied inbegriffen) als auch vornehmlich der alttschechischen.

In seiner Buchpublikation knüpfte Horálek in der Hauptsache an seinen früheren Aufsatz über den Vers der Puchmajerschen Schule an [54], den er allseitig weiterentwickelte und vertiefte. Auf Grund einer eingehenden, auf reiche statistische Daten und Beispiele gestützten Analyse weist er die Behauptung von der Starrheit und geringen Verschiedenartigkeit des Puchmajerschen Verses zurück. Reformbestrebungen um die Bereicherung ihrer Versformen entwickelten vor allem die Puchmajer-Anhänger selbst; J. Jungmann (insofern er sich an die akzentuierende Prosodie hielt) und M. Zd. Polák, die von manchen Forschern in Opposition zu Puchmajers Schule gestellt werden, haben die Bestrebungen der Puchmajerschen Schule nur noch weiterentwickelt. Horálek erweitert hier sein Blickfeld auch um die polemische Schrift *Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie* (*Anfänge der tschechischen Dichtung, insbesondere der Prosodie*) vom Jahr 1818, deren anonyme Verfasser (P. J. Šafařík u. Frant. Palacký) im Namen der quantitierenden Prosodie scharf gegen Dobrovskýs prosodische Prinzipien zu Felde gezogen waren. Er verwirft die Erklärung von der Reformsendung der *Počátkové...* der akzentuierenden Dichtung gegenüber, weil das, was ihnen als Entdekkung zugeschrieben wird (Wichtigkeit der Quantität im Tschechischen, Auflockerung der Übereinstimmung zwischen der Gliederung in Takte und Wortganzen), auch schon dem Puchmajerschen Vers bekannt gewesen war. Der praktische Einfluss der *Počátkové...* sowie der quantitierenden Poesie war übrigens nicht gross, da am Anfang der zwanziger Jahre das grosse Dichtertalent Jan Kollár aufkam, mit dessen *Slávy dcera* (*Tochter der Sláva*) die Puchmajersche Periode eigentlich ihren Gipfelpunkt erreicht. Danach macht sich eine Reaktion auf Kolláŕs Vers bemerkbar. „Die Vorliebe für die Volkspoesie ermöglicht die Rückkehr zum Vers mit abgeschwächter taktmässiger Gliederung. Es wäre jedoch nicht richtig, diesen Entwicklungsrückschlag als Folge einer Krise des Puchmajerschen Verses zu betrachten, die auch die *Slávy dcera* nicht zu verhüllen vermochte. Der akzentuierende Vers war — wie die gesamte Entwicklung der tschechischen Poesie bis Mitte des 19. Jh. zeigt — nicht nur durch seine Hinwendung zum Vers der Volkslieder — sondern auch durch andere Mittel entwicklungs- und differenzierungsfähig. Die Gründe dafür, dass dieser regenerative Prozess nicht gleich auf Grund des Kollárschen Verses einsetzte (eventuell auch p a r a l l e l zu dem Prozess, den durch ihr Werk Čelakovský, Mácha und Erben zu verwirkli-

[54] Siehe Teil I., Anm. 42.

chen begonnen) lagen nicht im Vers selbst, sondern in der ganzen gesellschaftlichen und kulturellen Situation dieser Zeit" (S. 101—102).

Mit der umfangreichen Zeitschrift-Studie über Čelakovský, in deren ersten Teil Horálek die Ergebnisse seiner Monographie eingehend rekapituliert hatte, vollendete er vorläufig seine Apologie des Puchmajerschen Verses. Er brachte auch den Vers von Čelakovskýs Übersetzungen der Bylinen und der Widerhalle russischer Lieder in Zusammenhang mit dem Puchmajerschen Vers und mit dem Vers der Königinhofer und Grünberger Handschriften. In den Widerhallen dominiert der syllabische Vers und der Vers mit freier Silbenzahl, der den Bylinen und historischen Gesängen eigen ist, und den die feste Zahl der Akzente und die veränderliche Zahl unbetonter Silben charakterisiert. Dieser Vers ist der tschechischen Poesie nicht unbekannt: er findet sich in verschiedenen Abarten in der alttschechischen Poesie, in der Volkspoesie und in den (obenerwähnten) Handschriften. In der Gestaltung steht ihm nach Horálek der Puchmajersche Hexameter am nächsten. Čelakovský rechnet in seinen Widerhallen nicht mit der Melodie, der in den russischen Liedern eine wichtige rhythmusbildende Funktion zukommt, und betont die Satzintonation. Er wahrt nicht die betonte daktylische Klausel der russischen Verse und ersetzt sie durch Schlusskadenzen.

Von den syllabischen Gebilden fügen sich in die tschechische Tradition strophische Reimdichtungen ein, von den nichtstrophischen dann vor allem der Zehnsilbler mit der regelmässigen Gliederung 5+5, der im Volkslied und auch in der Kunstpoesie (K. J. Erben, *Záhořovo lože*) seine Variante besitzt. Interessant ist gleichfalls Horáleks Feststellung, dass Čelakovský die altrussischen Bylinen aus dem Bestreben nach grösserer Tschechisierung heraus mit syllabischem Vers übersetzt, während er in seinen epischen Widerhallen den Vers mit freier Silbenzahl verwendet, um sich so weit wie nur möglich den russischen Vorbildern zu nähern.

Der Wert von Horáleks Puchmajerschen Triptychon, namentlich seiner Buchpublikationen, besteht nicht in der Vielfalt seiner Schlussfolgerungen, sondern in der Gründlichkeit, mit der er die bisherigen Arbeiten über den Vers der Wiedergeburtszeit auf sein Verhältnis zur Schule Puchmajers hin analysiert und verifiziert hat, sowie in der ausführlichen Beweisführung, die durch ihr Übermass mitunter fast unübersichtlich wird. In einem Teil seiner in Buchform erschienenen Arbeiten liess er sich durch seine philologische Methode beengen (Mikroanalyse der Konvergenzen und Divergenzen zwischen Wortganzen und Verstakten), was in der Loslösung der von ihm entwickelten Problematik von literarhistorischen Gesichtspunkten zutage trat.

Der erste Versuch, eine vollständige Synthese der Geschichte des tschechischen Verses zu geben, ist Horáleks *Zarys dziejów czeskiego wiersza*[55] (*Abriss der Geschichte des tschechischen Verses*). Der Autor teilt seine Ausführungen in die Anfänge des Verses in der kirchenslawischen Periode (9.—12. Jh.), in die alttschechische Periode (bis zum Ausgang des 14. Jh.), in die mittlere Periode (von den Hussitenkriegen bis zum 18. Jh.), in den Vers der Volkspoesie und in die neutschechische Periode (von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt bis zum 2. Weltkrieg) ein; gesondert folgt ein kurzer Abriss der Entwicklung des slowakischen Verses, obwohl dies im Titel der polnischen Publikation nicht zum Ausdruck kommt.

Von grösstem Nutzen ist Horáleks Broschüre dort, wo sie ältere Synthese (kirchenslawische Periode) wesentlich erweitert oder wo sie Lücken der bisherigen Forschung ausfüllt (besonders die Periode zwischen den Hussitenkriegen und der nationalen Wiedergeburt). Das grösste Positivum von Horáleks Arbeit besteht darin, dass er zum erstenmal den Vers des Volksliedes in die Gesamtsynthese der Geschichte des tschechischen Verses einfügt. Wir wollen im folgenden eine kurze Zusammenfassung der Kapitel geben.

In der Skizze über die Anfänge des tschechischen Verses stützt sich Horálek z. T. auf seine ältere Studie[56] und berücksichtigt auch einschlägige Arbeiten der letzten Zeit. Als Grundtyp des kirchenslawischen Verses betrachtet er den syllabischen Vers, der einerseits an den griechisch-byzantinischen syllabischen, andererseits an den urslawischen syllabischen Volksliedvers anknüpfte. Infolge des Jär-Schwundes (ь, ъ) und der sogenannten Kontraktion gegen Ende des 9. und im 10. Jh. wurden die alten syllabischen Dichtungen rhythmisch zerschlagen. Hierauf entwickelt sich der Vers mit freier Taktfüllung (asyllabischer Vers). Die natürliche Kontinuität der Entwicklung des Verssystems der Slawen wurde hierauf durch grosse Wandlungen sozialökonomischer und politischer Natur unterbrochen (Christianisierung, feudale Zersplitterung, kirchliches Schisma unter den Slawen, Okkupation der Ostslawen durch die Tataren, Unterjochung der Südslawen durch die Türken). In den einzelnen slawischen Sprachfamilien kommt es zu einer bedeutsamen Differenzierung der Verssysteme, und zwar sowohl in der mündlichen Poesie als auch in der Kunstpoesie. In der mündlichen Literatur herrscht bei den Westslawen (einschliesslich der Slowenen) syllabische Reimdichtung, bei den

[55] K. Horálek, *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, Wrocław 1957; tschechisch (in etwas erweiterter Form) hrsgb. als Lehrtext für Hochschulstudierende u. d. Titel: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, Praha 1957.

[56] Vgl. „Zag. Rodz. Lit." 1960, Bd. III, 2 (5) auf S. 159.

Südslawen reimloser Syllabismus, bei den Ostslawen hingegen asyllabische tonische Dichtung vor. In der Kunstpoesie äussert sich der Unterschied schon in der Geltendmachung des Verses, am stärksten bei den West- und Südslawen (hier in der kroatischen Literatur zur Blütezeit der dalmatinischen Städte); im Schrifttum der Ostslawen setzt sich der Vers entscheidender erst seit dem 18. Jh. durch.

Die meisten in Aufzeichnungen erhaltenen tschechischen Volkslieder stammen aus der Zeit sozialer und politischer Unterdrückung im 17. und 18. Jh. Es überwiegen Lieder mit Tendenz zu taktmässiger Gliederung im Gegensatz zum Syllabismus der zeitgenössischen literarischen Produktion (Kunstschaffen). Die Volkslegenden und Volksballaden sind vorwiegend im paarweise gereimten Achtsilbler geschrieben, wobei auch syntaktisch die Gliederung in Doppelverse hervorgehoben wird. In der Volkslyrik, die eine komplizierte Strophik kennzeichnet, tritt der Unterschied zwischen dem instrumentalen (tschechischen) und vokalen (mährischen und slowakischen) Typus hervor. Beim instrumentalen Typus pflegt die Melodie von verschiedenen Texten unterlegt zu sein, während beim vokalen Typus jeder Text seine eigene Melodie hat. Im ersten Fall überwiegen dreisilbige Takte, die zweite Gruppe entzieht sich dagegen den normalen Taktschemen. Die meisten Unregelmässigkeiten kommen bei beiden Typen in kurzen, schlichten lyrischen Liedern (*popěvky*) vor. Der gesprochene Vers mit freier Silbenzahl, der bei überwiegenden Achtsilblern zwischen 7 und 9 Silben schwankt, machte sich vor allem in den ritualen (Hochzeits-) Ansprachen und im Volksdrama geltend [57].

In den übrigen Abschnitten, besonders im Kapitel über den neutschechischen Vers, ist Horálek in hohem Masse von älteren Arbeiten abhängig, deren Ergebnisse er selbst für notwendig hielt, von neuem zu überprüfen und zu revidieren. Hin und wieder lässt er es bei einer flüchtigen Skizze der Entwicklungsproblematik bewendet sein, dann widmet er wieder — in Abhängigkeit von Teilarbeiten — unverhältnismässig viel Aufmerksamkeit einer anderen Erscheinung (z. B. dem Puchmajerschen Vers). Im ganzen muss man diese erste Synthese als einen verdienstvollen und anregenden, jedoch etwas verführten Versuch anerkennen (der Anstoss zu seiner Niederschrift kam von aussen her — *Zarys dziejów czeskiego wiersza* ist nämlich der Bestandteil einer breitangelegten literartheoretischen Enzyklopädie, die in Polen vorbereitet wird).

[57] Paradoxerweise erschienen zur Zeit des ungeheuren Aufschwungs des Volksschaffens, wie auch zur Zeit dieses zusammenfassenden Abrisses von K. Horálek, keine bedeutenderen Arbeiten über den Vers des Volksliedes; die Arbeit auf diesem Gebiet blieb meist auf gelegentliche Erwähnungen in Monographien beschränkt, die keinen Anspruch auf breitere theoretische Gültigkeit oder gründlichere Erfassung der historischen Zusammenhänge erheben. Darüber hinaus ist auch die

Gegen Ende des Jahres 1959 erschienen die über 350 Seiten zählenden *Studie o českém verši* von Josef Hrabák [58], in denen der Autor an seinen synthetischen Abriss der Entwicklung des mittelalterlichen Verses anknüpfte. Diesen Abriss ergänzt er nun durch ein Kapitel über den Vers der Chronik von Dalimil, in deren freien Vers er nach Gesetzmässigkeiten sucht. Er findet sie im Streben nach Dissimilation der Nachbarverse in Hinsicht auf den Syllabismus, d. h. im Streben, in einem Doppelvers keine Verse mit gleicher Silbenzahl zu vereinigen und durch die Silbenzahl die benachbarten Doppelverse voneinander zu trennen. Vom Standpunkt dieser Doppelvers-Dissimilation aus bestimmt er auch neu die Grenze zwischen dem Vers mit fester Silbenzahl und unregelmässiger Einhaltung der Silbenzahl und zwischen dem freien Vers. Der regelmässige Vers strebt zum Isosyllabismus der Doppelverse, wogegen der freie Vers demselben widerstrebt.

In der hussitischen Periode dauert der grundlegende Gegensatz zwischen dem gesungenen und gesprochenen Vers weiter, und innerhalb des gesprochenen Verses — der Gegensatz zwischen dem freien und regelmässigen Vers. In der gesamten Versproduktion herrscht das Lied vor. Der gesprochene regelmässige Vers bewahrt in den Dichtungen der Bautzener Handschrift (Budyšínsky rukopis) das regelmässige achtsilbige Schema und den trochäischen Versgang, wogegen der freie Vers nicht mehr um die Achtsilbigkeit oszilliert. Die Versformen vereinfachen sich im Laufe des 15. Jh. im wesentlichen zum Gegensatz zwischen dem gesungenen und gesprochenen Vers als Gegensatz vom regelmässigen und freien Vers mit starrer und freier Füllung. In der Zeit vom Hussitentum bis zur Renaissance entwickelt sich der gesprochene freie Vers weiter, während der regelmässige Vers in den Hintergrund tritt. Der freie Vers geht in dieser Zeitspanne durch drei Entwicklungsetappen hindurch. In der ersten Etappe bleibt die Dissimilationstendenz des Syllabismus bewahrt, aber der Vers neigt nicht mehr zu einem bestimmten syllabischen (achtsilbigen) Schema als Gravitationspunkt, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach deshalb, weil er darauf ausging, den Gegensatz zum Liedvers zu bilden. In der zweiten Etappe (*Král Přemysl Otakar a Záviš*) setzt sich die syllabische Dissimilation weiterhin durch, aber syntaktisch werden nur mehr Verse und nicht Doppelverse abgegrenzt. In der dritten Etappe endlich wird die syntaktische Versabgrenzung beibehalten, aber von neuem erstarkt die Tendenz zur Gliederung in Doppelverse. Die syllabische Dissimilation dauert fort.

Situation in der einschlägigen Bibliographie trotz der in Buchform erschienenen Bibliographie von L. Kunz, *České etnografie a folkloristika v letech 1945—1952* (Praha 1954) unübersichtlich.

[58] J. Hrabák, *Studie o českém verši*, Praha 1959.

Dabei strebt eine Linie (*Naučení rodičum*) dem Zehn- bis Dreizehnsilbler zu, während die zweite Linie (Dichtungen des Neuberský sbornik) dem Acht- bis Elfsilbler zustrebt. Als einem ausgeprägten gemeinsamen Zug des Verses sämtlicher Dichtungen dieses ganzen Zeitraums betrachtet Hrabák die Loslösung des Verses vom traditionellen achtsilbigen Kern.

In seiner Studie über den Vers des tschechischen Dramas im Zeitalter der Renaissance fasst Hrabák die bisherige Entwicklung in dem Sinne zusammen, dass sich die Funktion des Verses gegenüber demjenigen aus dem 14. Jh. verengt hat: der Vers hört auf, ein Merkmal der Literatur schlechthin zu sein und wird zum Zeichen bestimmter Gattungen und Gebilde. Während der Renaissance wird der Vers zur typischen Form des Dramas (im Gegensatz zur Prosa der Epik). Innerhalb des Dramas kommt es zu Verschiebungen der semantischen Funktionen. Es bildet sich der Gegensatz zwischen dem achtsilbigen und einem längeren, insbesondere dem elfsilbigen Vers heraus, der als eine feierlichere Form empfunden wird. Der Achtsilbler gilt als Zeichen der Tradition und Volkstümlichkeit (im mittelalterlichen Drama, das im Achtsilbler, kombiniert mit dem freien Vers, geschrieben wurde, wurden grössere Abweichungen vom Syllabismus als Zeichen eines niedrigeren Stils empfunden). Die Vermehrung der Versmasse im Renaissancedrama ist nach Hrabák eine Folge der neuen Beziehung der Literatur zum Leben (Trennung von der Kirche). Für diese Deutung legt auch die parallele polnische Entwicklung Zeugnis ab [59]: die Änderungen im polnischen Vers wurden nicht durch Überwindung tschechischer Einflüsse hervorgerufen, sondern sie sind eine Folge der Loslösung der Literatur vom Mittelalter.

Im Drama aus der Zeit nach der Schlacht am Weissen Berge, das einen Bestandteil des halbvolkstümlichen Schaffens — als wichtiges Gegengewicht zur Literatur der Gegenreformation — darstellt, dominiert vollends der Achtsilbler mit häufigen Enjambements. Der Vers mit unregelmässigem Syllabismus hat dabei keine besondere semantische Gültigkeit. Im halbvolkstümlichen ungedruckten Schaffen, das sich hauptsächlich durch Vortrag verbreitete, wurde der gesprochene Vers zur entscheidenden Ausdrucksform, die immer ausgeprägter dem Syllabismus zustrebte. Der Autor fasst die Entwicklung dieses Zeitraums folgenderweise zusammen: „Die Entwicklung des Verses im halbvolkstümlichen Milieu des 17. bis 18. Jh. lässt sich als Festigung des Syllabismus charakterisieren, bei gleichzeitiger Abschwächung aller übrigen, am metrischen Impuls beteiligten Komponenten. Dadurch orientiert sich

---

[59] Vgl. auch die Diskussion zwischen J. Hrabák u. K. Horálek: „Zag. Rodz. Lit." 1960, Bd. III, 2 (5) auf S. 156—158.

der Vers eigentlich syntaktisch, aber anders als dies im 15. Jh. beim Vers mit freier Füllung der Fall war: dort ging es um Konvergenz der syntaktischen Ganzen mit den Versganzen, hier dagegen geht es darum, das syntaktische Ganze dem Versganzen unterzuordnen. Das war allerdings nur beim Vers mit fester Silbenzahl möglich" (S. 169) [60].

Innerhalb von Hrabáks Studienzyklus über den Vers der Wiedergeburtszeit haben die *Kapitolky o verši Josefa Jungmanna* (*Kleinere Kapitel über den Vers Josef Jungmans*) eine besondere Bedeutung. Der Autor wendet sich hier jenen Komponenten der Versifizierung Jungmanns zu, die sich entwicklungsgemäss als wichtig erwiesen haben, d. h. die von anderen Dichtern weiterentwickelt worden sind. Deshalb befasst er sich nicht mehr mit Jungmanns Hinwendung zum Zeitmass, sondern konzentriert sich bloss auf seine akzentuierenden Versuche. Dabei sieht er drei Entwicklungstendenzen, die er dann in weiteren Studien weiterbearbeitet: der Weg führt vom Dreizehnsilbler des *Psaní Eloizy Abelardovi* (*Heloisens Brief an Abälard*) zu Antonín Marek, aber hier stirbt er ab; der Achtsilbler der *Lenka* wird durch den romantischen Jambus (Mácha) und die modernen Dichter weiterentwickelt; schliesslich entwickelt sich aus dem Elfsilbler der Jungmannschen Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* der tschechische Blankvers in den Übersetzungen P. J. Šafaříks und S. K. Macháčeks aus Schiller und Aristophanes.

An Hrabáks zeitschriftlich vorabgedruckte Jungmann-Studie knüpfte der junge Verswissenschaftler Miroslav Červenka mit seiner Abhandlung *O Jungmannově verši v překladu „Ztraceného ráje"* [61] (*Über Jungmanns Vers in der Übersetzung des „Verlorenen Paradieses"*) an. Er zieht Hrabáks Schlussfolgerungen nicht in Zweifel, wirft aber die Frage auf, warum sich Jungmann seit dem Zeitpunkt, wo er 1804 seine Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* — mit welcher er so eindringlich in die Entwicklung der tschechischen Poesie eingegriffen hatte — abschloss, von der akzentuierenden Poesie abkehrt und der quantitierenden Prosodie zuwendet. In seinen scharfsinnigen Darlegungen weist Červenka auf die funktionellen Unterschiede der Exspirationsstärke (im Verhältnis zu betonten, unbetonten und starkbetonten Silben) hin, die das eine Mal — zusammen mit den Wortgrenzen — (im Einklang mit Dobrovskýs Grundsätzen) die Grundlage für den Wechsel rhythmisch betonter und unbetonter Moren bilden, das andere Mal wieder zu Hauptträgern der rhythmischen Differenzierung in verschiedener Abstufung und Verteilung der Exspirationsgipfel werden. Červenka entdeckt hier den inneren Wider-

[60] Vgl. ferner Z. Tichá, Nachwort zur Edition *Satira na čtyři stavy*, Praha 1958, S. 323—342.

[61] M. Červenka, *O Jungmannově verši v překladu „Ztraceného ráje"*, „Česká literatura", 7, 1959, S. 164—170.

spruch des Jungmannschen Verses darin, dass „das Element, welches den Grundbestandteil des dichterischen Rhythmus darstellt, hier zugleich die Funktion des rhythmisch abstufenden Faktors erfüllen soll". Da dieser Widerspruch unlösbar war, kehrte sich Jungmann vom Akzent ab und wandte sich dem Zeitmass zu. Červenka wendet nichts gegen losere Zusammenhänge des Jungmannschen Verses mit den Anfängen des tschechischen Blankverses ein, er stellt sich bloss gegen die Lostrennung des Verses in der Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* von Gestaltungen, mit denen er entwicklungsgemäss und historisch unmittelbar zusammenhängt, d. h. im Grunde genommen von allen Reformversuchen des Puchmajerschen Verses bis zu Čelakovský exklusive, vor allem aber von Poláks *Vznešenost přírody* (*Erhabenheit der Natur*).

Hrabáks *Studie o českém verši* könnten auf den ersten Blick den Schein erwecken, es handle sich um eine ziemlich mechanische Summierung älterer [62] und neu hinzugekommener Aufsätze. Indes zeugen schon seine Arbeiten über den Vers des Renaissancedramas, über den Vers Jungmanns und Mareks, an die im Buch weitere Studien anknüpfen, von einem wohldurchdachten Vorgang des Autors. Daneben ist der Zusammenhang dieses Buches mit Hrabáks *Studie ze starší české literatury*" [63] (*Studien über die ältere tschechische Literatur*) in die Augen springend; Hrabák kehrt also nicht mehr zur Synthese des mittelalterlichen Verses zurück, sondern knüpft an sie an. Seine *Studie o českém verši* hängen auch der Akademie-Ausgabe der *Dějiny české literatury* [64] (*Geschichte der tschechischen Literatur*) zusammen, da Hrabák an der Herausgabe ihres I. Bandes nicht nur als Mitautor, sondern auch als Redakteur wesentlichen Anteil hatte. Der Zusammenhang ist dabei bei-

[62] So wurden in das Buch einige umgearbeitete Artikel eingezogen, über die wir bereits referiert haben (siehe Teil I, Anm. 28, 46, 58); von früheren, in Zeitschriften u. Sammelwerken veröffentlichten Studien wurden ins Buch folgende, wiederum grösstenteils überarbeitete Artikel aufgenommen: *Několik myšlenek o tzv. experimentálním uměni*, „Host do domu", 5, 1958, S. 218—221; *Poznámky o verši českého dramatu v období renesance*, Festschrift „Franku Wollmanovi k sedemdesátinám", 1958, S. 572—585; *Kapitolky o verši Josefa Jungmanna*, „Sborník prací filos. fakulty brněnské university", 7, řada literárněvědná, 5 (Sonderheft, gewidmet dem IV. Internationalen Slawisten-Kongress in Moskau), 1958, S. 48—82; *Třináctislabičný verš Antonína Marka* — urspr. Titel: *Verš Antonína Marka ve srovnání s veršem Jungmannovým*, „Rodné zemi", 1958, S. 402—406; *Verš Karla Havlíčka ve vztahu k verši lidové písně* — urspr. Titel: *Havlíček-básník v duchu lidové písně*, „Slovo a slovesnost", 6, 1940, S. 49—53; *Rytmické vlastnosti Drdovy „Krásné Tortizy"* — urspr. Titel: *K jazykové výstavbě Drdovy „Krásné Tortizy"*, „Slovo a slovesnost", 17, 1956, S. 18—27.

[63] Siehe Teil II., Anm. 43—46.

[64] *Dějiny české literatury.* Hlavní redaktor J. Mukařovský. I. *Starší česká literatura.* Redaktor svazku J. Hrabák, Praha 1959.

derseitig: er äussert sich sowohl in der organischen Einfügung der Versproblematik in die synthetische Schilderung der Literaturgeschichte (siehe z. B. Hrabáks monographisches Kapitel *Hádání Prahy s Kutnou Horou*[65] (*Prags Streit mit Kuttenberg*) als auch in der vertieften literarhistorischen Deutung spezifischer Versfragen in den *Studien*. Völlig programmgemäss knüpft der Autor auch an seine *Einführung in die Verstheorie* an, indem er — wie er selbst aussagt — in den *Studien* „am konkreten Material einige Probleme" durcharbeitet, „die in der *Einführung*... nur allgemein angedeutet werden konnten". Und wiederum geht es hier um eine Wechselbeziehung, die in der *Einführung*... in einer Auswahl und angemessenen Deutung von Versproben aus der gesamten Geschichte der tschechischen Literatur, nicht nur aus deren letzter Zeit, zum Ausdruck gelangte. In den *Studien* äussert sie sich nicht allein in der Einordnung der theoretisch-methodologischen Kapitel *O významové hodnotě verše* (*Vom semantischen Wert des Verses*) und *K metodologii studia rýmu, zvláště staročeského* (*Zur Methodologie des Reimstudiums, insbesondere im Alttschechischen*), sondern auch in der Ad-hoc-Lösung der theoretischen Problematik, wie sie die historische Entwicklung mit sich bringt (vgl. z. B. die Erklärung der syllabischen Dissimilation im freien Vers der Dalimilschen Chronik). Schliesslich sind auch die Schlussaufsätze über den Reim und die Intonation bei Karel Hlaváček und Jiří Wolker, über den Vers in der Kinderliteratur, über die rhythmischen Eigenschaften der Prosa in Drdas *Krásná Tortiza* (*Die schöne Tortisa*) sowie über das Studium verschiedener Werk-Redaktionen zeitgenössischer Dichter, keineswegs bloss Ergänzungen zu den vorhergehenden systematischen Erklärungen, obwohl sie thematisch nicht näher zusammenhängen. Der Autor unternimmt hier Exkursionen in unbekannte oder wenig bekannte Gebiete und verfolgt damit in seinem Buch, das als Handbuch für Hochschulstudierende herausgegeben wurde, wichtige didaktisch-methodologische Ziele. Im Grunde genommen bildet das Buch also ein — wenn auch nicht völlig kompaktes Ganzes. Der Autor deutet eine neue Synthese der Geschichte des tschechischen Verses an, versucht sie aber nicht dort vorzuschützen, wo er sie nicht an Hand konkreter Analyse erreicht hat. Indem er sich gründlich an die bisherige verswissenschaftliche Literatur anlehnt, zeigt er den wirklichen Stand der Erforschung des tschechischen Verses auf. Durch die Betonung der methodologischen Probleme, und namentlich durch ihre Verbindung mit der literarhistorischen Arbeit, weist das Buch klar auf die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verswissenschaft der letzten Zeit hin und realisiert viele davon. Durch all dies sind Hrabáks *Studien über den tschechischen Vers* eine definiti-

[65] Ebenda, S. 228—237.

ve, praktische Überwindung des formalisierenden Strukturalismus, eine Vollendung der bisherigen Bestrebungen um den Umbau der tschechischen Verswissenschaft und bilden im Verein mit seiner *Einführung in die Verstheorie* einen neuen Ausgangspunkt und eine neue Basis für die weitere Forschung.

7. Im Bereich der vergleichenden Metrik befasste sich Karel Horálek mit der Korrelation der Verssysteme mit den sprachlichen prosodischen Eigenschaften in den slawischen Literaturen [66]. Die prosodischen Eigenschaften der Sprache determinieren nach Ansicht des Autors das Verssystem nicht eindeutig, sie können die Grundlage verschiedener Verssysteme bilden. In dieser Hinsicht sind die Verhältnisse in der russischen Poesie belehrend, in der die Verssysteme auch nach der Stabilisierung des prosodischen Systems wechseln (Koexistenz des asyllabischen Iktus-Verses, des syllabischen, in der Regel gereimten Verses und des syllabotonischen Verses). Die Durchsetzung eines bestimmten Systems wird von der gesamten kulturellen Situation beeinflusst. In der slawischen Volks- und Kunstpoesie macht sich allmählich der syllabische Vers, in neuerer Zeit der syllabotonische oder syllabische Vers mit ausgeprägter rhythmusgestaltender Funktion des Akzents immer mehr geltend. Weit bunter sind die Verhältnisse im slawischen Volksliedvers, der drei Grundtypen aufweist: a) den westlichen Typus, der sich durch Syllabismus, Reim und Strophik auszeichnet (tschechische, slowakische, polnische, zu einem grossen Teil auch ukrainische Poesie, in der Poesie der Lausitzer Sorben ohne Reim), b) den östlichen Typus, charakteristisch durch Asyllabismus, Astrophik und Reimlosigkeit (grossrussische Bylinen und ukrainische Dumki, auch russische und weissrussische Lyrik, Balladen und Tschastuschki), c) den südlichen Typus, gekennzeichnet durch Syllabismus, Astrophik und Reimlosigkeit (Reim und strophische Gliederung finden sich öfters nur bei Slowenen). Die Unterschiede zwischen den einzelnen Haupttypen erklärt Horálek teils durch unterschiedliche prosodische Basis (es handelt sich hauptsächlich um Akzentstärke bei den Ostslawen im Gegensatz zum schwächeren Akzent bei den West- und Südslawen), teils durch die Verschiedenheit der Kulturtraditionen.

Die rhythmische Seite im russischen Dichtwerk *Roman v stichach* aus dem Anfang des 18. Jh. versuchte Světla Mauthauserová zu erläutern [67].

---

[66] K. Horálek, *Spojitost různých typů slovanského verše s prosodickými vlastnostmi jazyka*, „Československé přednášky pro IV. mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě" Praha 1958, S. 423—425. Der 2. Teil von Horáleks Thesen wurde veröffentlicht in „Slovo a slovesnost", 20, 1959, S. 204—205.

[67] S. Mathauserová, *Rytmické hodnoty tzv. „Románu ve verších". K otázce slovesného rýmu*, „Acta Universitatis Carolinae, Philologica — Supplementum. Slavica Pragensia" I., 1959, S. 179—189.

Sie stellt fest, dass der anonyme Autor in dieser lyrischepischen Dichtung, die sich den metrischen Gesetzen nicht unterordnet, zur Unterscheidung der gesanglichen und epischen Linienführung verschiedene rhythmische Mittel nutzt, gereimte und ungereimte Verse, verschiedene Anwendung des weiblichen und männlichen Reims, Strophik und Lautinstrumentation. Ein charakteristischer Zug ist die ausgeprägte Tendenz zur Korrespondenz zwischen Rhythmik und Semantik.

Der grösste Teil der verswissenschaftlichen Produktion auf diesem Gebiete wurde den Fragen der dichterischen Translatur gewidmet, die man als angewandte vergleichende Metrik bezeichnen kann. Nach der langen Nachkriegsperiode, in welcher der eine oder andere Grundsatz oft in einer gelegentlichen Rezension ausgesprochen wurde, begann man seit dem Jahre 1953 systematisch zu arbeiten. In diesem Jahre erschien das auf philologische Übersetzungsprobleme aus dem Russischen orientierte *Kniha o překládání* [68] (*Buch vom Übersetzen*) und vor allem der allgemeine, theoretisch gut fundierte und mit reichlichen Beispielen belegte Aufsatz von Jiří Levý über die treue Übersetzung [69] sowie Horáleks spezielle Abhandlung *O překládání veršů* [70] (*Vom Übersetzen der Verse*). Nach Einschätzung der Erfahrungen mit tschechischen Übersetzungen, namentlich aus dem Englischen (*Der Rabe*, tschech. *Havran*, von E. A. Poe) und dem Russischen, zieht Horálek den Schluss, dass selten eine äquivalente Übersetzung zustandekommen könne, da die Nachahmung der formalen Qualitäten des Verses durch die Eigenschaften jener Sprache bedingt sei, in die ein Werk übersetzt wird, wobei formale Verarmung des Verses zugleich auch inhaltliche (semantische) Verarmung bedeutet. „Die Hauptsache jedoch ist" — so schreibt der Autor — „dass der Ideengehalt und die Gesamteinstellung der Dichtung möglichst getreu wiedergegeben werde. Die einzelnen Komponenten, die das Ideengewölbe tragen, können ausgetauscht werden, aber die Bogenlinie muss erhalten bleiben. Eine gute dichterische Übersetzung ist in irgendeinem Masse immer eine Transposition in ein anderes System von Mitteln, aber ihre reine Äquivalenz kann auch hier nicht das Endziel sein. In der Regel kann es uns um nichts mehr gehen, als um funktionelle Analogie bei Wahrung der formalen". Zur Frage der Abänderung des Versmasses beim Übersetzen hat Josef Hrabák folgenden wichtigen Grundsatz aufgestellt: „Wo wenigstens bei einem Teil des Lesepublikums die Originalfassung im Bewusstsein ist, dort ist die rhytmische Nachahmung des Originals erforder-

[68] *Kniha o překládání. Přispěvky k otázkám překladu z ruštiny.* Praha 1953.

[69] J. Levý, *O některých zákonitostech překladatelské věrnosti*, „Slovo a slovesnost", 14, 1953, S. 63—80.

[70] K. Horálek, *O překládání veršů*, „Slovo a slovesnost", S. 49—62.

lich, sonst ist sie fakultativ und man kann für sie funktionelle „Äquivalente suchen“ [71].

Seither hat sich das Studium der Übersetzungen rasch entwickelt. Viel Aufmerksamkeit wurde den Übersetzungstraditionen [72] aus dem Russischen [73], Polnischen [74] und auch aus den Sprachen des Westens [75] gewidmet. Die allgemeine Übersetzungstheorie wurde systematisch von Jiří Levý entwickelt, der nach einer Reihe von zeitschriftlichen Aufsätzen [76] seine Arbeit über die Übersetzungspraxis durch die imposante, an 950 Seiten zählende Anthologie *České teorie překladu* [77] (*Tschechische Übersetzungstheorien*) gekrönt hat. Im ersten Teil seines Buches beschreibt er die Entwicklung der Übersetzungs-Theorien und Methoden in der tschechischen Literatur vom Mittelalter bis zum 2. Weltkrieg und im zweiten Teil trägt er die bedeutendsten Aufsätze und Artikel über die Übersetzungstätigkeit in demselben Zeitraum zusammen. Levýs Buch kommt im Bereich der Übersetzungstätigkeit die gleiche Bedeutung zu. wie beiden Werken Hrabáks auf dem Gebiet der Theorie und Geschichte des tschechischen Verses: es summiert die bisherige Arbeit und bildet neue Voraussetzungen für die Weiterarbeit. Dieses Ziel verfolgt Levý übrigens bewusst, wenn er darauf hinweist. dass sein

[71] Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 1956, S. 113—114; 2. Aufl. 1958, S. 124.

[72] K. Horálek, *Několik poznámek o našem překladatelském dědictvi a o dnešní situaci našich básnických překladů*, „Sovětská jazykověda“, 4, 1954, S. 464—477; Derselbe, *B. Mathesius jako překladatel z ruštiny*, „Sovětská literatura“, 4, 1955, S. 532—549; L. Nezdařil, *Umělecký překlad v theorii a praxi Otokara Fischera*, „Časopis pro moderní filologii“, 35, 1953, S. 147—156.

[73] K. Horálek, *O ruskem a českém verši. Několik překladatelských poznámek*, „Sovětská literatura“, 4, 1955, S. 753—760; Derselbe, *Naše překlady z ruštiny 1945—1955*, „Sovětská jazykověda“, 5, 1955, S. 95—101; K. Horálek, K. Koževniková, S. Poráková, *Nové překlady Puškinových básní*, „Sovětská jazykověda“, 5, 1955, S. 279—288.

[74] K. Oliva, *České překlady Mickiewiczových „Dziadů“*, „Slavia“, 23, 1954, S. 527—546; H. Jechová, *Překlady z Mickiewicze a Eliška Krásnohorská*, „Slavia“, 25, 1956, S. 37—56; O. Králík, *Nad novým překladem ze Słowackého*, „Slovo a slovesnost“, 17, 1956, S. 152—160; H. Jechová, *Několik poznámek o překládání romantické poesie*, „Slovo a slovesnost“, 18, 1957, S. 42—50; O. Králík, *K překladatelské teorii a praxi*, „Slovo a slovesnost“, 18, 1957, S. 106—111; M. Kudělka, *Několik poznámek o překládání polského sylabického verše do češtiny*, „Slavia“, 28, 1959, S. 579—589.

[75] P. Trost, *Poznámka k novému překladu Heina*. „Slovo a slovesnost“, 15, 1954, S. 187—188; Z. Vančura, *Vzpomínka na Jaroslava Vrchlického jako na překladatele z angličtiny*, „Časopis pro moderní filologii“, 35, 1953, S. 129—147 u. a.

[76] J. Levý, *Překladatelský proces — jeho objektivní podmínky a psychologie*, „Slovo a slovesnost“, 16, 1955, S. 65—86; Derselbe, *Umělecké otázky překladu*, „Česká literatura“, 5, 1957, S. 379—401.

[77] Derselbe, *České teorie překladu*, Praha 1957.

Buch „ein erster Schritt zur literarhistorischen Bearbeitung der zahlmässig umfangreichsten Komponente unserer Literatur — der Übersetzung" sein soll und dass er „der Arbeit auf diesem Fachgebiet eine Art literarhistorischer Gesamtperspektive geben" will. An der Verwirklichung dieses Programms wurde auch schon mit konkreten Arbeiten begonnen. So wurde die Edition *Český překlad* (*Tschechische Übersetzung*) gegründet, in der Übersetzungen erscheinen, die in der Geschichte der tschechischen Literatur und Kultur eine wichtige Rolle gespielt haben. Die bisher herausgegebenen Bände brachten Reeditionen von Übersetzungen Jungmanns, Shakespeare-Übersetzungen Sládeks sowie Čapeks Übersetzungen moderner französischer Poesie. Jeder Band ist mit einer eingehenden literarhistorischen Analyse und einem Kommentar versehen. Vom verswissenschaftlichen Standpunkt aus verdient Jiří Levýs scharfsinnige Studie [78] über die Bedeutung von Čapeks Übersetzungen für die Entwicklung des tschechischen Verses besondere Aufmerksamkeit. Levý zeigt hier, inwiefern Čapeks — an ähnliche Vor- und Nachkriegsversuche anknüpfende — *Francouzská poesie* (*Französische Poesie*), *Fortsetzung und Negierung* des Übersetzungsgutes der Schule Jaroslav Vrchlickýs bedeutete, und vor allem „den Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der tschechischen nicht nur übersetzten, sondern auch ursprünglichen Poesie" bildete. Čapeks Vers stützt sich auf Faktoren der Satzphonologie (Intonation und Kadenz) und unterdrückt die dominante Gültigkeit des Wortakzents. Er überträgt auf tschechischen Boden einige Prinzipien der französischen Prosodie, die einen der wichtigsten Zweige der modernen tschechischen Poesie (Vítězslav Nezval u. a.) als Anregungen zur Überwindung der ablebenden Einseitigkeit der tschechischen Tonik ausnutzt.

8. Die tschechische Verslehre hat in den letzten fünfzehn Jahren eine jähe Entwicklung durchgemacht. Sie hat eine grundsätzliche Revision des Strukturalismus durchgeführt und eine neue methodologische Grundlage geschaffen, ohne die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung abzubrechen. In der ersten Nachkriegsperiode beobachten wir zwar die methodologische Fortdauer der Vorkriegsforschung, den Mangel an neuen theoretischen Arbeiten, die Unlust zur Synthese, aber gleichzeitig die Tendenz zur Neuerfassung des Kunstwerkes, welche die spätere neue Auffassung von Stellung und Funktion des Verses in seiner Struktur ermöglicht hat. Von prinzipieller Bedeutung war die veränderte Auffasung der sogenannten dichterischen Sprache im Zusammenhang mit der sowjetischen Diskussion über die Sprachwissenschaft vom Jahre 1950. Man räumte damit auf, die dichterische Sprache als künstle-

[78] Derselbe, *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*, in: K. Čapek, *Francouzská poesie a jiné překlady*, Praha 1957, S. 374—406.

rischen Sonderjargon zu verstehen und kam zu der richtigen Erkenntnis, dass sich diese Sprache in ihrer Struktur keineswegs von der Schriftsprache unterscheidet und dass sich die ästhetische Funktion — die Tonwerte des Verses inbegriffen — auf die kommunikative Grundfunktion der Sprache schichtet. Und so wird nach kurzer Pause und vorübergehendem Wanken die verswissenschaftliche Arbeit von neuem in Angriff genommen, nämlich auf linguistischer Grundlage, jedoch in immer engerer Fühlung mit der Literatur- und Gesellschaftsgeschichte. Seit der Wiederbelebung der verswissenschaftlichen Arbeit in der Mitte der fünfziger Jahre macht sich ein zielbewusstes Streben bemerkbar nach der Durcharbeitung der methodologischen Ausgangspunkte, nach einer neuen komplexen und funktionellen Auffassung der theoretischen Fragen des Verses und bewusster Tendenz zur Synthese. Nach den ersten Entwürfen von Teilsynthesen der tschechischen Versgeschichte wird die Gesamtsynthese desselben sichtbar. Diese wird allerdings kein Ziel an sich sein, sondern zu einem organischen Bestandteil der synthetischen Geschichte der tschechischen Literatur werden. Demselben Ziele strebt auch die Arbeit an der Geschichte der tschechischen dichterischen Translatur zu. Die neuerarbeiteten methodologischen und theoretischen Ausgangspunkte, die zweckdienliche Einstellung der Arbeit, sowie die Tatsache, dass sich nach der Generation der Forscher, die sich vor allem um die heutige Entwicklung der tschechischen Verswissenschaft verdient gemacht haben, wie J. Mukařovský, J. Hrabák und K. Horálek, auch die junge Generation (J. Levý, M. Červenka) zu Worte meldet, sind wohl die beste Bürgschaft für eine erfolgreiche Weiterentwicklung der tschechischen Verslehre.

Aus dem Tschechischen übersetzt von *Karel Krejči* (Brno)

Marvin T. Herrick, TRAGICOMEDY. ITS ORIGIN AND DEVELOPMENT IN ITALY, FRANCE AND ENGLAND, The University of Illinois Press, Urbana 1955, s. 332.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych pogłębiły się i rozwinęły w Ameryce znacznie studia nad teoriami klasycznymi i neoklasycznymi. Wzbogaciły one wydatnie bibliografię naukową, toteż w wykazach publikacji uniwersytetów amerykańskich odnaleźć można wiele interesujących artykułów i rozpraw z tego zakresu. Należy do nich niewątpliwie referowana tu praca profesora anglistyki Uniwersytetu w Urbana, Marvina T. Herricka, na temat pochodzenia i rozwoju renesansowej tragikomedii we Włoszech, Francji i Anglii. Obszerne to dzieło, obejmujące przeszło trzysta stron druku wielkiego formatu, wiąże się z genologicznymi zainteresowaniami autora i jego poważnymi badaniami z zakresu klasycznej i neoklasycznej poetyki. Poprzedziło ją wydane w roku 1946 studium na temat fuzji poetyki Arystotelesa i Horacego we Włoszech w połowie wieku XVI (Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531—1551*, Urbana 1949). W oparciu o wyniki tych badań przeprowadził Herrick dalsze wnikliwe i drobiazgowe studia nad rozwojem późnorenesansowego dramatu włoskiego. Określił też ściśle swe stanowisko, wyjściowy punkt badań i teoretyczną podstawę poszukiwań. Konsekwencją tego stanowiska jest również terminologia, operowanie definicjami zaczerpniętymi z neoklasycznej włoskiej poetyki renesansowej lub późnorenesansowych elementów tragikomedii francuskiej i angielskiej. Gatunek literacki określa terminem *kind*, odróżniając go wyraźnie od *type* lub *species*. Wykazuje rozległą i głęboką znajomość tematu, ogromne zamiłowanie do przedmiotu badań i płynącą stąd swobodę opisu i narracji.

Do rozwoju badań nad włoską literaturą dramatyczną Renesansu i siedemnastowiecznej tragikomedii we Francji i w Anglii przyczyniło się niewątpliwie ogromne dzieło H. C. Lancastra, wybitnego amerykańskiego romanisty zmarłego w roku 1954. Jego kilkutomowa praca pt. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* (Baltimore 1929—1942) oraz poprzednia *The French Tragicomedy, Its Origin and Development from 1552 to 1628* (Baltimore 1907) wniosły ogromny materiał faktyczny i badawczy do dziejów francuskiego *drame libre* w pierwszej ćwierci wieku XVII i dramatu preklasycznego. Praca ta stała się cennym źródłem dla referowanego tu studium Herricka, który często powołuje się na autorytet znakomitego amerykańskiego romanisty, ale źródłem bezpośrednim były przede wszystkim studia nad włoskimi, francuskimi, angielskimi neoklasycznymi poetykami (Giraldi Cinthio, Robortello, Minturno, Guarini, Scaliger, Buchanan, Franciszek Ogier, Dryden, Johnson). Nie pominął również autor wkładu świeckiego i religijnego późnorenesansowego dramatu krajów protestanckich, czerpiąc obficie ze swej dużej wiedzy z tego zakresu (Georgius Macropedius, *Omnes fabulae comicae*, Utrecht 1552—1553, i Cornelius Schonaeus, *Terentius Christianus*, Cologne 1602—1604). Przebadał sumiennie łacińską, szkolną komedię neoterencjańską (Christian Terence) od czasów Hrosvithy do Crocusa i Kirchmayera, rozszerzając znakomicie perspektywę genezy i rozwoju omawianego gatunku literackiego.

W przedmowie do swej obszernej monografii uzasadnia pominięcie historii tragikomedii hiszpańskiej. Nie przyczyniła się ona, jego zdaniem, do rozwoju tragikomedii francuskiej lub angielskiej. Oddziaływały tu głównie wpływy włoskie. Powołuje się w tej sprawie na autorytatywne opinie Lancastra i Ristine'a (*English Tragicomedy — Its Origin and*

History, New York 1910) oraz na poszukiwania własne: „Krytycznie nastawiony czytelnik może zapytać, czemu tragikomedia hiszpańska została w tej pracy pominięta. Odpowiedź moja brzmi, jak następuje: dramat hiszpański, o ile mogłem sam zauważyć, jak i stosownie do opinii tak kompetentnych uczonych, jak Lancaster i Ristine — wywarł bardzo mały wpływ lub w ogóle nie wpłynął na rozwój tragikomedii zarówno we Francji, jak w Anglii. W okresie gdy autorzy dramatyczni Francji i Anglii zaczęli naśladować lub adaptować sztuki hiszpańskie, teoria i praktyka tragikomedii była już w tych krajach całkowicie ustabilizowana". Biorąc więc pod uwagę wyjściowy punkt badań autora, zgodny z historycznym i genetycznym potraktowaniem gatunku, właściwą ojczyzną nowożytnej tragikomedii jest renesansowy, półakademicki dramat włoski, który wchłonął w siebie poza elementami tragedii greckiej i rzymskiej na dalszym etapie rozwoju pierwiastki romansowe (*romanesque*) i pasterskie oraz pewne elementy średniowiecznego jeszcze dramatu religijnego i świeckiego wraz z rozpowszechnionymi w Europie północnej motywami neoterencjańskimi.

Szczegółowo i wnikliwie opisywany materiał badawczy w zakresie rozwoju i wpływów tragikomedii włoskiej ukazuje autor w świetle współczesnych teorii i dyskusji literackich, przytaczając nader cenne fragmenty z wypowiedzi Giraldiego (s. 70), Bertany (s. 94), Franciszka Ogier we Francji (s. 197) i Fletchera w Anglii (s. 261). Podkreśla wyraźnie znaczenie twórczości Giraldiego Cinthia w zakresie rozwoju tragikomedii, uważając ją za źródło i wyjściowy punkt jej późniejszego rozkwitu. Znaczenie tego wpływu jest szczególnie ważne w rozwoju włoskiej tragedii drugiej połowy wieku XVI: „It is significant that Giraldi Cinthio was the dominant force in Italian tragedy throughout the second half of the sixteenth century" (s. 94).

Ogromny materiał badawczy uporządkował autor na tle chronologicznego rozwoju tragikomedii we Włoszech, Francji i w Anglii. Poprzedził swe systematyczne rozważania dwoma interesującymi rozdziałami: „Klasyczne tło tragikomedii" oraz „Wkład »chrześcijańskiego Terencjusza« do tragikomedii" („The Contribution of the Christian Terence to Tragicomedy"). Dalsze tematy to przede wszystkim wpływ i znaczenie „tragedii mieszanej" Giraldiego Cinthia (*tragedia mista*), tragedii o zmyślonych postaciach i motywach (*de nuovo et fintu argomento*) i tragedii ze szczęśliwym zakończeniem (*tragedia di lieto fin*) na rozwój późnorenesansowej tragedii włoskiej, którą rozważa w rozdziale IV. Następnie snuje dociekania na temat tragikomedii pasterskiej (Tasso, Guarini), przedstawia rozwój tragikomedii francuskiej (Hardy, Mairet) i angielskiej (Lyly, Samuel Daniel, John Fletcher, Randolph). W ten sposób w rozdziałach I—VI rozpatrzył wszystkie elementy, które złożyły się na późniejszy rozwój siedemnastowiecznej tragikomedii francuskiej (od Garniera do Corneille'a) i angielskiej okresu elżbietańskiego (Peele, Greene, Chapman, Dekker, Szekspir) aż po najbardziej typowych przedstawicieli gatunku, tj. Fletchera, Beaumonta, Davenanta. Obszerny ten temat rozpatruje w rozdziale VII i VIII (s. 215—322). Zakończenie to interesujący wgląd w rozwój formy mieszanej i jej przemianę w mieszczańską dramę i francuską *comédie larmoyante*.

Pracę swą kończy konkluzją na temat znaczenia tragikomedii w rozwoju form dramatycznych. Dochodzi do wniosku, że tragikomedia była kośćcem i podstawą rozwoju wszystkich mieszanych form nowożytnego dramatu od Cinthia i dramatu pasterskiego Guariniego i Tassa, poprzez tragikomedię francuską i angielską aż do dramatu w. XIX i XX, którego szczytowy rozwój widzi, zgodnie z opinią krytyków amerykańskich, w twórczości Antoniego Czechowa, ściśle w jego *Wiśniowym sadzie*. W tym zaskakującym sądzie powołuje się na list wielkiego rosyjskiego dramaturga do Sta-

nisławskiej pisany z Jałty 15 IX 1903 r., w którym podkreśla tragikomizm swego dramatu i jego grawitowanie w stronę komedii (s. 320).

Definicja: tragikomedia zestarzała się i straciła znaczenie, ale cała dramaturgia współczesna waha się między tragedią a komedią: „The term is now antiquated, for traditional labels have lost their importance, but most of the significant modern dramas still occupy a middle ground between tragedy and comedy" (s. 321).

Kompozycja tego obszernego dzieła jest wyrazem metody twórczej pisarza, który przede wszystkim bierze pod uwagę związki genetyczno-historyczne i ukazuje całe zagadnienie pod tym właśnie kątem widzenia. Bardzo obszernie przedstawia kompozycję i treść poszczególnych utworów, analizuje szczegółowo rozwój i przebieg wątków, konwencje motywów i tematów, kształt sytuacji, schematy rekwizytów i scenerii. Podkreśla skomplikowaną fakturę węzła dramatycznego, elementy fikcji i fantazji późnorenesansowej tragikomedii, aby na podstawie ścisłych obserwacji wysnuć należyte wnioski. Trzeba dodać, że każdy niemal rozdział kończy autor obszerną konkluzją, rodzajem zwięzłego i niezwykle przejrzystego podsumowania wniosków, co z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej ma szczególną wartość.

Ze względu na bogatą treść i monograficzny charakter pracy warto zrobić krótki przegląd ważniejszych rozdziałów, poświęconych przede wszystkim rozwojowi renesansowego dramatu włoskiego. Po omówieniu wczesnorenesansowych komentatorów Horacego i Arystotelesa autor analizuje poetykę Robortella i Minturna, który antycypował w pewnym sensie teorie Guariniego. Utorowali oni drogę Cinthiowi i jego tragedii mieszanej. Giraldi Cinthio dał w swej „satyrycznej tragedii" pt. *Egle* początek późniejszemu dramatowi pasterskiemu z końca wieku XVI. Szesnastowieczni komentatorzy Arystotelesa i Horacego powoływali się chętnie na wzmiankę o „dwojakiej fabule" w poetykach klasycznych, ale przede wszystkim na *Amfitriona* Plauta i *Cyklopa* Eurypidesa. Nie były to jednakże źródła jedyne dla klasycyzujących zwolenników form mieszanych. Autor podkreśla znaczenie neoterencjańskiej *comoedia nova* lub *tragoedia nova*. Crocus w swym słynnym *Józefie* podzielił utwór, zgodnie z przepisami Donata, na protasis (a. I i II), epitasis (a. III) i katastrofę, po której jednakże, zgodnie z dydaktycznymi założeniami dramatu szkolnego, dodał szczęśliwe zakończenie. Podobny *happy end* kończy szkolne dramaty o nawróconych grzesznikach, synu marnotrawnym itp. Twórcy łacińskich dramatów szkolnych przełamali ostatecznie konwencje klasyczne i przyczynili się w znacznym stopniu do rozwoju nowożytnej tragikomedii, choć nie używali tych definicji. *Nova comoedia sacra* nie pozostała wg Herricka bez wpływu na rozwój włoskiej literatury dramatycznej wieku XVI i chociaż różna pod względem tematyki, zbliżała się coraz bardziej do typu „gatunków mieszanych", zachowując zewnętrzne cechy klasycznej tragedii (podział na protasis, epitasis, katastrofę, chóry w stylu greckim lub w stylu Seneki).

Klasycyzujący dramat włoski w pierwszej połowie w. XVI rozwijał się dwutorowo: jako neoklasyczna tragedia grecka (Trissino, *Sofonisba*, 1515) oraz jako tragedia rzymska.

Tragedię w duchu łacińskim reprezentował Giraldi Cinthio (*Orbecche*, 1541). Trzymał się ściśle podziału na akty, chór nie mieszał się do dialogów i występował zawsze na końcu aktu. Ale poza konwencjami formalnymi oddziaływał Seneka przede wszystkim na rozwój tematyki: burzliwe eksponowanie wątków miłosnych, zbrodni, ostrych i krwawych konfliktów. Giraldi nie użył nigdzie w stosunku do swej twórczości określenia „tragikomedia", a jedynie traktował ją jako *tragedia mista*. Podkreślał jej trzy zasadnicze cechy: 1. fikcyjność fabuły,

2. szczęśliwe zakończenie, 3. romantyczną miłość.

Erotyczny charakter wątków miłosnych, motywy incestu itp. przenikały nawet do tragedii o tematyce biblijnej — jak w słynnym dramacie Lodovico Dolce *Marianna* (1565) — oraz do wielu innych utworów dramatycznych drugiej połowy w. XVI, które Herrick szczegółowo i sumiennie przebadał i przeanalizował. Mimo to wydaje się, iż nie rozwiązał i nie wyjaśnił w sposób dostateczny sprawy zanikania regularnej tragikomedii włoskiej na rzecz rozwoju i rozkwitu dramatu pasterskiego, który stał się najbardziej popularną formą tragikomedii na przełomie wieku XVI i XVII. Stwierdzając ten fakt nie wyjaśnia jego przyczyny: „The answer seems to be in the parallel development of pastoral drama, which flourished in Italy during the second half of the XVIth century. This popular Italian pastoral drama was tragicomic" (s. 122). Powołuje się tu na rozprawę Angela Ingenieri (*Della poesia rappresentativa*, 1598) i jego pochwałę sielskiej scenerii, łagodnej atmosfery, bukolicznych postaci, czystej miłości i szlachetnych obyczajów, właściwych dla każdego wieku, nie obrażających niczyich uczuć. Herrick podkreśla obyczajowy konserwatyzm cytowanego autora, nie bierze jednak pod uwagę wpływów kontrreformacji i ostrej cenzury kościelnej, która niewątpliwie zaciążyła na dalszym rozwoju „tragedii mieszanej" o jaskrawych elementach erotycznych.

Nowy dramat pasterski odbiegał już od elementów sensacyjności i grozy — schematów zaczerpniętych z Seneki. Propagował zwycięstwo dobra nad złem, cnotę, eksponował elementy baśniowo-mitologiczne, komplikował wątki miłosne, ustanawiał zwycięstwo miłości czystej i szlachetnej, zwalczającej wszystkie przeszkody. Ten nowy kształt tragikomedii pasterskiej był dziełem Tassa i Guariniego. W jej schemacie konstrukcyjnym odgrywała rolę zasadniczą nagła i zaskakująca odmiana losu, oczywiście zmiana szczęśliwa.

Sceny tragiczne (*tutta tragica*) przeplatały się ze scenami wesołymi (*tutta allegra*). Często występowały jak w *Pastor Fido* (1591) motywy zaczerpnięte z Eurypidesa i Sofoklesa. Ponadto Guarini wprowadził cztery rodzaje chórów (pasterze, nimfy, łowcy i kapłani) oraz prolog na wzór Terencjusza, nie wiążący się z akcją. W obszernej apologii *Wiernego pasterza*, liczącej przeszło 200 stron, klasyfikuje swój utwór jako trzeci rodzaj dramatyczny — tragikomedię. Operuje argumentami zaczerpniętymi z poetyki klasycznej, ale przede wszystkim powołuje się na Sofoklesa, Eurypidesa, Plauta i Terencjusza, jak np.:

1. W *Królu Edypie* następuje rozwiązanie węzła dramatycznego przez niewolników;

2. Eurypides w *Cyklopie* przemieszał sceny grozy, niebezpieczeństw czyhających na Ulissesa z pijaństwem Cyklopa;

3. Plaut w *Amfitrionie* pomieszał wzniosłość bogów z grubiaństwem niewolników;

4. Arystoteles w *Poetyce* wspominał o podwójnym rozwiązaniu węzła tragicznego (fabuły mieszane).

W ten sposób usankcjonował niejako Guarini zasadę „gatunku mieszanego".

Tasso i Guarini wywarli, zdaniem prof. Herricka, najsilniejszy wpływ na rozwój francuskiej tragikomedii pasterskiej pierwszego trzydziestolecia wieku XVII. Hardy i Mairet stworzyli we Francji jej udoskonalony i zharmonizowany kształt sceniczny. Przejęli od twórców włoskich podwójne i potrójne intrygi miłosne, które rozwijali według wzorów terencjańskich. Sceneria skał, lasów, dziwów, pieczar i potworów pochodzi częściowo z romansów rycerskich, częściowo z Owidiusza. Diana, satyr, zła wróżka, czarodziej — oto stałe niemal postaci pasterskiego dramatu. Hardy starał się zbliżyć dialog do rzeczywistej rozmowy, ograniczył chóry pasterzy do ostatniego z trzech aktów dramatu. Mairet rozumiał doskonale istotę dramatu paster-

skiego. Stworzył też jego teorię i przedstawił ją we *Wstępie* (*Préface*) do swej tragikomedii pt. *La Sylvanire ou la Morte Vive* (1631), osnutej na motywach *Astrei* d'Urfégo. Herrick uważa *Sylvanirę* Maireta za najwyższe osiągnięcie francuskiego dramatu pasterskiego, który pod naporem geniuszu Corneille'a, Racine'a i Moliera stracił rację bytu.

Ze słynną *Sylvanirą* mogła swego czasu konkurować jedynie tragikomedia Garniera *Bradamanta*, zbliżająca się w swej konstrukcji do preklasycznego dramatu francuskiego (jedność czasu).

Sumienne przebadanie rozwoju tragikomedii we Francji w oparciu o słynne dzieło Lancastra nasuwa czytelnikowi szereg skojarzeń w sprawie wpływów pasterskiego dramatu na początkową twórczość Corneille'a i praktykę skomplikowanych intryg dramatycznych, szybkiej i nagłej odmiany losu jako pozostałości „form mieszanych" i tragedii ze „szczęśliwym zakończeniem".

Przegląd dramatu pasterskiego w Anglii w epoce elżbietańskiej prowadzi od Spencera, Peela, Greena, Dekkera do elementów bukolicznych w twórczości Szekspira. Prof. Herrick kojarzy z tragikomedią pasterską przede wszystkim *Jak wam się podoba*, *Opowieść zimową*, *Burzę*, *Cymbelina*. Wskazuje na trudności kwalifikowania dramatów Szekspira już w pierwszym wydaniu jego dzieł. Jednakże większość jego utworów poza tragediami to utwory o charakterystycznych rysach tragicznej komedii, tragedii ze szczęśliwym zakończeniem lub tragikomedii pasterskiej. „One may observe in Shakespeare the development of English tragicomedy from tragical comedy to a tragicomedy very like tragedy with a happy ending and to a tragicomedy very similar to a pastoral tragicomedy" (s. 249). Ukształtowanie dramatyczne, intryga komediowa, przebieg akcji zmierzającej do szczęśliwego zakończenia, nagła odmiana losu, „czarne charaktery", walka o miłość, kobiety w męskim przebraniu — oto zasadnicze cechy elżbietańskiej tragikomedii, której wpływom uległ Szekspir dając jej poetycką, jedyną w swoim rodzaju obróbkę.

Tragikomedia osiąga swój kulminacyjny punkt rozwoju w twórczości Fletchera, a następnie Davenanta. Ostatnim etapem jej istnienia były osiemdziesiąte lata wieku XVII — twórczość i założenia teoretyczne Drydena. Znika ona z pola widzenia teatru XVIII w., aby ustąpić miejsca sentymentalnej komedii Cibbera i Steela, nie liczącej się również z regułami klasycznymi, podobnie jak cały angielski *drame libre*, „kroniki" i „historie".

„Formy mieszane" uznane zostały i przez Samuela Johnsona w jego *Dykcjonarzu* i słynnym wstępie do dzieł Szekspira (1765 r.). Były one według tego znakomitego teoretyka zawsze „bliższe naturze".

Rozważaniami na temat poetyki osiemnastowiecznego dramatu mieszczańskiego we Francji — poprzez Merciera, Diderota i Beaumarchais'go — kończy prof. Herrick swą monografię, wzbogacając naukową bibliografię o cenną pozycję z dziedziny historii i teorii dramatu.

Wanda Lipiec, Łódź

W. Surwiłło, ŻIZŃ OBRAZA. „Woprosy Litieratury", 1960, nr 10, s. 13—31.

Wydaje się celowe zwrócić uwagę na ten rozmiarami niewielki szkic teoretyczno-krytyczny właśnie teraz, gdy toczy się charakterystyczna i bardzo będąca na czasie dyskusja o zrozumiałości i niezrozumiałości poezji, o świadomym dekomponowaniu dużych form epickich w kontrowersji powieści—antypowieści, w ocenach utworu literackiego: „dla snobistycznych wtajemniczonych" czy dla „ludzi". Kiedy obraz zawarty w utworze literackim — nawet niezależnie od gatunku literackiego — jest „żywy", a kiedy pusty i „martwy".

O tej sferze zagadnień mówi się (w otoczu argumentów filozoficznych, semantycznych, formalnych i światopoglądowych) w pracach specjalistycznych: „istota dzieła literackiego", „sztuka interpre-

tacji"; ta problematyka zaprząta uwagę poetów, publicystów, pisarzy i krytyków. W utworze *W obronie wiersza* pisze A. Słonimski („Nowa Kultura", XII, 1961, nr 2): „Gdy modny b e ł k o t snobistycznej blagi Krytyk zaciemnia kadzidlanym dymem, Doszło do tego, że aktem odwagi Jest wiersz napisać z rytmem, s e n s e m, rymem. [...] Poeto, szukaj słowa, co nie łudzi. Znajdź to jedyne, trafne, które przy tem Łączy się z rymem jak lont z dynamitem, A może wiersz napiszesz. Wiersz d l a l u d z i" (podkreślenia recenzenta). A J. Putrament w felietonie *Antyżycie* („Nowa Kultura", XI, 1960, nr 51—52) konkluduje: „Właśnie się zabrałem do propowieści: coś między Weyssenhoffem a Rodziewiczówną. Nie macie pojęcia, co za zabawa! Ile wzruszeń artystycznych przeżywam, ilekroć trafię w pejzaż albo w nastrój bohaterki! Wzruszeń, których sednem jest sprawdzalność. Wolicie rzeczy niesprawdzalne? Dopatrujecie się w nich »propozycji intelektualnych«? Bardzo dobrze, bierzcie sobie całe antyżycie. Ja biorę tę resztę".

Jak więc widać, toczy się kampania o rzecz niebagatelną! Zaznaczyć przy tym należy, że chodzi nie tylko o bezwzględną sprawdzalność danego zestroju werbalnego czy sytuacyjnego, ale i o skuteczność i celowość wprowadzonego obrazu w ogóle. Na tym właśnie tle dochodzi niejednokrotnie do dość zasadniczych kontrowersji między recenzentami i krytykami w dyskusji o literacką rangę danego utworu. Obraz jako ilustracja tezy, obraz związany, obraz luźny, obraz aluzyjny, obraz skojarzeniowy, obraz oderwany... oto charakterystyczne szczeblowanie kwalifikacyjne prowadzące do bardziej oceniających i określających stwierdzeń: obraz jasny lub niejasny — idea czytelna lub uwikłana w najprzeróżniejsze ewentualności.

Autor szkicu będącego punktem wyjścia dla tych rozważań stwierdza na wstępie, na przykładzie kilku współczesnych utworów radzieckich (zbiory opowiadań S. Nikitina, W. Rewunowa, N. Woronowa, N. Tarasenkowej), duże rozbieżności w ocenach krytycznych właśnie z punktu widzenia jednoznaczności, jasności, celności i ważności zawartych w tych opowiadaniach myśli. Wydawałoby się — rzecz zupełnie zrozumiała w doświadczeniach i praktyce krytyki literackiej. Ale równocześnie sprawa zastanawiająca i skomplikowana: z jakiego punktu widzenia należy rozpatrywać zaprezentowane w utworze obrazy; nie tylko z punktu widzenia formalnie rozumianej konwencji literackiej, ale przede wszystkim ze stanowiska danego gatunku literackiego narzucającego określone widzenie rzeczywistości, a wreszcie, co jest szczególnie ważne — z uwagi na przystawalność obrazu do przyjętej postawy myślowej, do podstawowej idei utworu.

Autor wychodzi z słusznego założenia, że żadna formuła, teza artystyczna, prawidło czy przepis nie są „niebezpieczne" dla utworu literackiego, pod warunkiem, że myśl w utworze zawarta sama staje się obrazem, że zasadnicza „teza" utworu jest „krwią i ożywiającym sokiem" obrazu. Urok i powab utworu nie mogą być zagrożone niebezpieczeństwem płaskości i płytkości, o ile myśl i adekwatny obraz wynikają z życia, życiem się legitymują i posiadają walor sprawdzalności. Jest rzeczą naturalną, że sprawdzalność ta nie musi się mieścić w kategoriach wąsko i ciasno rozumianego empiryzmu; może ona wynikać z utworu w sposób pośredni, znaleźć swe uargumentowanie w naszych wewnętrznych doświadczeniach. Autor domaga się od pisarza powtarzania tych wielorakich doświadczeń: „oto ogromny bezmiar życia — dziedzina ideowego kształtowania i wychowania człowieka, formowania świadomości pod wpływem idei, ideowy trud całego społeczeństwa — tak często zaniedbywany przez artystów. A przecież właśnie w tej dziedzinie ileż materiału dla nowatorskich poszukiwań artysty!"

W utworze literackim panować musi jedność i zgodność myśli-idei z obrazem.

Jasność i celność obrazu zależy od bardzo istotnego czynnika: jeśli obraz pomimo w pełni indywidualnego charakteru posiada swe korzenie w kategoriach i prawach społecznych, jeśli nie jest pustym wymysłem, lecz czymś właściwym dla ludzkiego przeżycia, jeśli w kształcie jednostkowym załamuje się perspektywa zbiorowości, wówczas obraz żyje i posiada pełną czytelność, sens artystyczny, wymowę zwielokrotnioną.

Szkic literacko-krytyczny Surwiłły jest bardzo na czasie właśnie dlatego, że dyskusję i rozważania estetyczno-formalne przesuwa w kierunku rozważań głębszej natury, nie tracąc wszakże z oczu kryteriów czysto literackich. Domaga się bezspornej sprawdzalności w aspekcie estetyczno-ideowym i estetyczno-społecznym, żąda celowości artystycznej i zdolności szerokiego oddziaływania na tych wszystkich, którzy żyją w konkretnym świecie, myślą i odczuwają.

Jan Trzynadlowski, Wrocław

Juan Goytisolo, PROBLEMAS DE LA NOVELA, ENSAYO, Barcelona 1959, Ed. Seix Barral, S. A., s. 141.

Wszystkie eseje młodego (ur. w Barcelonie 1931) powieściopisarza i krytyka, mieszkającego obecnie w Paryżu, dotyczące zagadnienia powieści, zebrane w tym niewielkim, a ważkim tomiku, mają jeden wspólny punkt widzenia: motywację społeczną.

Autor nie usiłuje dać jakiejś nowej teorii, lecz własne wywody o powieści współczesnej ilustruje przykładami, a w szczególności stara się obalić teorię Ortegi y Gasseta. Dla egzemplifikacji dwóch wybitnych pisarzy pokolenia roku 98 (*los maestros del noventa y ocho* — 1898, data utraty reszty kolonii amerykańskich): Unamuna i Baroji.

Są dwa sposoby pisania powieści (nazywa je Goytisolo *las dos vertientes de una obra literaria*, niejako dwa oblicza dzieła literackiego). Są powieści przedstawiające niby panoramę epoki, zamkniętą w sferze konwencji literackiej. Inne szukają swej racji bytu poza literaturą i chcą odpowiedzieć na pytania człowieka współczesnego narzucając czytelnikowi własne zdanie. Baroja, podobnie jak Faulkner, Tołstoj czy Stendhal, daje w swoich powieściach rozległy obraz czasu, ożywia nieskończoną ilość istot, a kryjąc się za nimi, ukazuje swoistą wizję świata. Idee wyrażone są zawsze funkcją danych charakterów czy temperamentów.

Unamuno, o mniejszej inwencji, a silniejszej osobowości od Baroji, usiłuje odpowiedzieć na pytania współczesnego człowieka i posługuje się powieścią dla wyrażenia własnych poglądów. Nie usuwa się w cień świata, który stwarza, ale kolejno we wszystkich dziełach daje nową wersję własnych idei. Wciąż właściwie opowiada o sobie, nie pozwalając czytelnikowi na obiektywną kontemplację i własny sąd.

Baroja, jak każdy prawdziwy powieściopisarz, stworzywszy postacie swego dzieła, pozostawia je ich losowi, a naszemu osądowi. Mimo to ani Baroja nie może być oskarżony o płytkość, ani wszechświat Unamuna nie jest ograniczony i egocentryczny.

Ortega y Gasset nie ma racji twierdząc, że powieść skończyła się. Przeszła tylko silną ewolucję. Powieść psychologiczna *par excellence* (Proust) była etapem rozwoju, a dzisiaj jest istotnie przestarzała, tak jak termin psychologia zmienił znaczenie. Inna jest dzisiaj wizja człowieka, zmieniło ją kino, powieść amerykańska — drobne zagadnienia psychologiczne przestały interesować.

Powieść jako gatunek literacki wzbogaciła się, powiększyła swoje możliwości. Wymaga jednak nowej techniki. Wciąga w orbitę zainteresowań nieskończoną ilość osób, dotychczas nie dopuszczanych do głosu (Gide, Dos Passos i in. pisarze amerykańscy). We Francji oparto powieść o behawioryzm, tj. konwencję uważania za realne w życiu człowieka lub zwierzęcia tego, co można zaobserwować z zewnątrz. Metodę obiek-

tywną dotyczącą zachowania się zewnętrznego przypisuje Claude Edmonde Magny (*L'Age du roman américain*, 1951) nieświadomemu wpływowi kina, wskazując, że anonimowy autor jest niepotrzebny w nowoczesnej powieści, a każda scena powieściowa jest tak względna, jak fotografia.

Punktem wyjścia nowoczesnej techniki powieściowej jest kąt widzenia opowiadającego, trudne zagadnienie, którego rozwiązanie jest największym osiągnięciem powieści Rafaela Sanchez Ferlosio, *El Járama* (rzeka, prawy dopływ Tajo). Jej autor ogranicza się do roli obserwatora-fotografa, opisując obiektywnie czyny osób i dając transpozycję ich słów, a pozostając w ukryciu, pozwala im wyżyć się do woli, zręcznie poruszając niewidzialne nici.

Dialog odgrywa w dzisiejszej powieści dużą rolę (Céline, Sartre, Pavese), jest najlepszym środkiem porozumienia się z czytelnikiem.

A więc rewolucja dokonana w nowoczesnej technice powieściowej polega przede wszystkim na zastąpieniu komentarzy i interpretacji psychologicznych autora przedstawianiem nagich faktów, co rozszerzyło również jego horyzont na ludzi wszystkich klas i zawodów, dotychczas pozostających od niego z dala. Nowa technika powieści wyraża nową koncepcję człowieka i świata, a jej zwiastunami są powieści, które piszą Cela, Ferlosio i Fernandez Santos, nie posługujące się (jak Unamuno) refleksjami o człowieku, nie pokazujące (jak Baroja), lecz obrazujące bez retoryki i niepotrzebnych objaśnień, w sposób prawdziwszy — i społecznie, i literacko — hiszpańskie życie współczesne. Są one realistyczne, ale intencjonalnie wynikają z wyboru elementów, nie są jałowym powtórzeniem rzeczy istniejących.

Powieść musi odpowiadać wrażliwości epoki. Można napisać nowoczesną powieść podejmując stary temat (np. Thornton Wilder — *Cezar*). Temat powinien określać technikę. Powieściopisarze, zdając sobie sprawę z dokonanych zmian, starają się być niewidzialni. Oczywiście zdradzają ich takie wyrazy, jak „rzekł", „odpowiedział" — autor istnieje zawsze poza swoją techniką i trzyma silnie w ręku ster akcji (por. Nathalie Sarraute *Conversation et sous-conversation*). Zresztą niektórzy pisarze nie chcą „oszukiwać czytelnika" (Gide, Thomas Mann). Ich interwencja gwałci jednak podstawowe prawo konwencji powieściowej: wiarę czytelnika w istnienie postaci.

Impresjoniści reagują na wynalazek fotografii: przeciwnie, powieściopisarze udają, że nie zdają sobie sprawy z istnienia i wpływu kina. Zamiast pewne jego zdobycze przenosić na teren powieści, szukają, jak oddzielić powieść od kina, uważając, że tylko język mówiony może uchwycić i określić wzruszenie. Zjawiskiem tego samego typu jest monolog wewnętrzny Joyce'a i Faulknera.

Są jednak i dzisiaj autorzy, jak Kafka, Camus, Beckett, Blanchôt, Buzatti, Junger i in., którzy jak Unamuno uważają powieść za okazję do wyrażenia literackiego jakiegoś wyższorzędnego, współczesnego zagadnienia religijnego lub filozoficznego. To tłumaczy się progresywną intelektualizacją rodzaju i jest idealną ucieczką dla pisarzy o silnej osobowości, a ubogiej imaginacji, którzy dla przekazania swych myśli posługują się swymi postaciami lub sytuacjami. Ich świat jest poniekąd alegorią, a język intelektualny nieomal dydaktyczny.

A przecież powieść nie powinna tracić kontaktu z rzeczywistością, bo staje się czymś formalnym i martwym.

Sumaryczna analiza dzieł powstałych zgodnie z nowymi postulatami pozwala uświadomić granice nowej powieści (*Los límites de la novela*, 1957, s. 31—43).

Porzuciwszy stare formy narratywne, walcząc z pokusą „alegoryczną" użycia powieści jako środka krystalizacji własnych idei, niektórzy powieściopisarze zdołali wyjść z atmosfery intelektualnej i wejść na szersze i bogatsze pole doświadczenia oraz usłyszeć głosy tych, którzy dotychczas milczeli.

Innych wynalazek kina nauczył szukać granicy między obiema sztukami — nowe doświadczenia utrwalają dzięki odtworzeniu (*recreación*) języka, sprofanowanego retoryką „psychologów" oraz intelektualizmem „retoryków". Na wzór kina przedstawiają zamiast mówić, sugerują zamiast wyjaśniać, a czytelnik powinien odgadywać, ćwicząc własną inteligencję.

Metoda behaviorystyczna — jak monolog wewnętrzny — pozwoliła pisarzowi zająć nowe stanowisko wobec czytelnika, który zachowuje większą aktywność i wolność wypowiadania sądu moralnego o rzeczywistości, przedstawionej przez powieściopisarza.

Dawni powieściopisarze ukrywali stronniczość swoich sądów i usiłowali uchodzić za bezstronnych. Nowa technika dała im świadomość własnej stronniczości. Tak jak kino nie oświetla pełnym światłem całego obrazu, tak i powieść daje tylko grę świateł i cieni oraz fragmentaryczne poznanie faktów, oparte na stronniczym zdawaniu z nich sprawy i wieloznaczności (relatywizm). Powieściopisarz przyjmuje z łatwością, że jeden fakt może mieć liczne wersje, a dzięki tej względności aktywny czytelnik może wysnuć z danego materiału literackiego osobiste rozwiązanie.

Powieściopisarz zdobył również świadomość swych możliwości. Zaciera własne ślady, mimo to kieruje akcją, podlega rzeczywistości, ale nie jest jej niewolnikiem. Stawia jej czoło, modeluje, poprawia, okrasza poezją. Robi to nieśmiało i dyskretnie, ale daje oczyszczoną wizję rzeczywistości. Poezja, osnuwająca osobistą wizję pisarza, pojawia się niezależnie od niego, nie zlewając się z materialną treścią powieści. Dążąc do takiej syntezy Sánchez Ferlosio pisał kolejno *El Alfanhuí* (gdzie poezja przelewa się przez rzeczywistość) i *El Járama* (gdzie rzeczywistość wchłania poezję); Cela — *La Colmena* i *Mister Caldwell habla con su hijo*; Delibes — *El Camino* i *Mi adolatrado hijo Sisí*; Goytisolo szukał tej syntezy w *Duelo en el Paraiso* i in. powieściach. Gorączkowe poszukiwanie takiej syntezy to wspólna troska wszystkich dzisiejszych powieściopisarzy, poszukiwanie czegoś, co odpowiadałoby w operze muzyce, która wyraża wielkie uczucie ogólne, nie sprecyzowane, nie związane wprost z treścią, osobami oraz ich uczuciami.

Przechodząc do powieści poszczególnych krajów, autor zaczyna od porównania powieści francuskiej i amerykańskiej (*Novela francesa — Nowela americana*, s. 47—53), nawiązując do namiętnej polemiki w pewnym tygodniku paryskim między zwolennikami powieści *à la française* a manierą powieściową amerykańską.

Powieść francuska od Mme de Lafayette po Françoise Sagan tkwi w tradycji narratywnej, psychologicznej i eksplikatywnej. Jej postacie są inteligentne, wykształcone, oczytane, obyte i muzykalne. O chłopach i robotnikach mówi w nich czasem autor z pozycji wyższej i jako intelektualista, często z półuśmiechem. Niektórzy pisarze francuscy, jak Balzac, Zola, Guilloux, Genet, Céline, nie mieszczą się w tym schemacie.

Przeciwnie w powieści amerykańskiej od Stephena Crane do Richarda Wright i Carsona Mc Cullers proporcje są zupełnie inne. U Faulknera, Hemingwaya, Caldwella pełno analfabetów, ludzi niewykształconych. Wynika to m. in. stąd, że we Francji 90% powieściopisarzy ma studia wyższe, mieszka w Paryżu, bierze udział w wernisażach, premierach teatralnych i cocktailach literackich. W Ameryce większość pisarzy to autodydakci, którzy uparcie przeczą, jakoby byli intelektualistami. Gardzą środkami literackimi i nie wstydzą się swego nieokrzesania, a ich przeszła kariera nie ma nic wspólnego z ich twórczością.

Faulkner — robotnik, szofer, malarz pokojowy, cieśla — po uzyskaniu nagrody Nobla odpowiedział nagabującym go dziennikarzom francuskim: „Jestem tylko zagrodnikiem (*granjero*)".

W powieści francuskiej pisarz jest zawsze na pierwszym planie, tworzy dzieło intelektualne, postaci wyrafinowane

i kulturalne jak on, a jeżeli okazyjnie mówią głupstwa, liczą na naszą pobłażliwość. Ci powieściopisarze są poza tym ukrytymi moralistami i — jak Jacques Chardonne — potrafią zebrać własne maksymy, wypowiedziane przez swoich bohaterów, w osobną książkę. Głupców nie umieją i nie chcą wprowadzać do swoich powieści (Malraux).

W Ameryce nikt nie pragnie okazać się inteligentnym, ani twórca, ani jego protagoniści, którzy wyrażają się bezpośrednio i rubasznie. Dialog ma wewnętrzną logikę i pozwala lepiej poznać bohatera, w każdym razie nie autora. Faulknera *El Zumbido y la Furia* ma taką samą wartość, jak powieści Malraux; jest dziełem inteligentnym, ale nie intelektualnym, a ogranicza się w jednej trzeciej do bełkotu idioty.

W Hiszpanii najbogatszą tradycją jest pikaryzm, którego wykładnikiem jest powieść szelmowska: bezpośrednia, żywa, inteligentna, a nie intelektualna. I tę właśnie określa się jako *à la americana*.

Istnieje zatem kontrowersja między dwoma sposobami ujmowania rzeczywistości: analityczną oraz drugą, opartą na jej syntetycznym wartościowaniu, a te dwa terminy „powieść francuska" i „powieść amerykańska" to znów „dwa oblicza dzieła literackiego" (*las dos vertientes de la obra literaria*).

Z kolei zajmuje się autor zagadnieniem nowej psychologii (*La nueva psicología*, s. 57—62). Najlepsze obecnie powieści francuskie (Butor, Robbe-Grillet, Marguerite Duras i in.) wskazują stopniowy zanik metody psychologicznej wieku XIX, opartej na istnieniu konkretnych stanów psychicznych, zwanych miłością, nienawiścią, zazdrością itp.

Już Freud i psychoanaliza wykazują podstawową fałszywość świadomości i bezużyteczność introspekcji. Jednakże długo jeszcze zdawało się, że wyeliminowanie z powieści analizy duszy bohaterów zuboży ją jako rodzaj literacki, bo opisywanie wypadków nie jest interesujące, istotne są stany duchowe.

Te argumenty przeciw nowej technice powieściowej dowodzą złej woli, egoizmu i chytrości. Złej woli, ponieważ żadne pojęcia i wartości, związane z określoną strukturą historyczną i społeczną, nie są wieczne. Egoizmu, bo odkrywanie sekretnych pokładów duszy jest ucieczką przed najbliższą rzeczywistością. Chytrości, gdyż rzekome istnienie realności psychicznej jest chwytem kuglarskim poza wszelką krytyką.

Tymczasem metoda obiektywna rejestruje z bezstronnością kamery zachowanie osób i traktuje z punktu widzenia realnego zdarzenia bieżące. Znikają tajemnicze światłocienie, mimo że ich zwolennicy mobilizują dla ich obrony wszelkie możliwe argumenty. Przeżywamy dzisiaj zupełną likwidację tych „wartości". Metoda opisowa, deterministyczna i psychologiczna przestała wyrażać życie człowieka. Odrzucają ją pisarze, socjologowie, moraliści. Natomiast rozwija się nowa psychologia. Odrzuca ona introspekcję: gniew, nienawiść, miłość to nie są fakty psychiczne ukryte w głębi świadomości, to są typy zachowania i stylu widzialne z zewnątrz, w twarzy i gestach, a nie poza nimi.

Powieść obiektywna oparta na syntetycznej i realnej ocenie zachowania się jest dzisiaj jedynym środkiem skutecznym powieściowego wypowiadania się (*novelar*).

Uzupełniając spostrzeżenia dotyczące powieści francuskiej autor esejów bierze pod uwagę szczególny przypadek: powieści Robbe-Grilleta (*El caso Robbe-Grillet*, 1958, s. 65—70).

Dzisiejsza powieść francuska oddala się coraz bardziej od realizmu, a zapowiadany „nawrót do Zoli" nie sprawdza się. Beckett, Gracq, Blanchot wnieśli modę literatury alegorycznej, a od publikacji *La Double mort du professeur Dupont* i *La Jalousie* powraca formalizm. Forma powieściowa Robbe-Grilleta już stworzyła szkołę realizmu obiektywnego. W serii artykułów w „Express" (1956) i „Observateur" (1957) autor podał postulaty swojej doktryny. Robbe-Grillet

twierdzi, że powieść powinna się uwolnić od wszelkich pretensji transcendentalnych, filozoficznych, społecznych czy religijnych i znaleźć cel sama w sobie. Czyli, ażeby osiągnąć powieść chemicznie czystą, pisarz musi się odhumanizować. Byłby to tryumf teorii Ortegii y Gasseta, który pierwszy pisał o odhumanizowaniu sztuki (*deshumanización del arte*).

Łatwej i nonszalanckiej formie innych pisarzy Robbe-Grillet przeciwstawia formę przesadnie staranną, gdzie użycie każdego wyrazu jest odmierzone. Dzięki niemu powieść francuska znalazła drogę do wyjścia z zastoju. Jej troska o technikę — nie do obrony jako cel — stała się środkiem, niejako antytezą nieskutecznej literatury społecznej i dlatego funkcja historyczna powieści Robbe-Grilleta usprawiedliwia w pełni jej powodzenie. Technika nowej powieści francuskiej jest dostosowana do najodpowiedniejszego (*adecuado*) ujmowania bogatej i różnorodnej problematyki naszych społeczeństw i czasów.

Inna powieściopisarka, Marguerite Duras (*Les Petits chevaux de Tarquinia, Un Barrage contre le Pacifique, Le Square*), łączy bogate i głębokie tematy, jak dekadentyzm pewnych intelektualistów, eksploatacja kolonii, samotnictwo fizyczne, moralne i społeczne dwóch istot — z rygorystycznie osobistym kątem widzenia. Wyłącznie prawie używa dialogu, jak wielcy powieściopisarze anglosascy, i tylko w ten sposób posuwa akcję naprzód, a mimo to osiąga bogaty i pełen poezji artyzm. Zbliża się właściwie do teatru, a w jej książkach, jak u Vittoriniego, nie tak ważne są osoby i sytuacje, jak rytm. Lektura powieści Marguerite Duras (szczególnie *Le Square* i *Les Petits chevaux de Tarquinia*) ilustruje najlepiej — zdaniem Goytisolo — ambicję nowej powieści: odbić rzeczywistość i wznieść się wyżej, utrzymać kontakt z ziemią, lecz aspirować do poezji.

A więc we Francji równocześnie z zanikiem metody analitycznej rodzi się powieść głębsza i bogatsza — nie w twórczości Alain Robbe-Grilleta, gdzie brak intencji estetycznej i społecznej, jedności formy i treści oraz uniwersalizmu, jaki wykazują *La Condition humaine, Les Petits chevaux de Tarquinia* i in.

Powieść w Italii (*La novela en Italia*, 1958, s. 73—78) ma już własne, zdecydowane oblicze. Pavese, Vittorini, Carlo Levi stworzyli powojenne mity, podobnie jak Hemingway i Fitzgerald reprezentują mity lat „dwudziestych", a Malraux „trzydziestych".

Dwadzieścia lat temu włoscy krytycy zaprzeczali, jakoby istniał charakter specyficznie italski w literaturze. Estetyka D'Annunzia, filozofia Crocego wytworzyły na terenie powieści tendencję kosmopolityczną, bezpłciową, czasem pseudocyniczną, obcą narodowej, współczesnej problematyce.

W roku 1935, gdy zaczęli pisać pierwsze znaczniejsze utwory Pavese i Vittorini, stanął przed powieściopisarzem problem rezygnacji z przedstawiania sytuacji oddalonej od rzeczywistości i stworzenia literatury reprezentatywnej dla narodu. Obaj dobrzy znawcy literatury amerykańskiej, tłumacze Faulknera i Hemingwaya, znaleźli najwłaściwszą, adekwatną metodę w behawioryzmie. Powieść Vittoriniego *Rozmowa w Sycylii* (1936) jest pierwszą ważną, reprezentatywną współczesną książką włoską. Odtąd nie tylko powieść, ale i kino, teatr, poezja oraz esej bronią interesów narodowych.

Analiza tej ewolucji odkrywa ścisły związek między strukturą historyczną a formą literacką. Filmy takich twórców, jak De Sica, Rossellini (niezapomniani *Złodzieje rowerów*, tragiczni *Niemcy, Rok zerowy*), powieści Pavese'a, Leviego (*Tam w twojej ziemi, Chrystus zatrzymał się w Eboli*) dają aspekt życia szczególny, konkretny i wzbogacają nasze pełne poznanie rzeczywistości.

Wzniosłe elukubracje Papiniego, aspirujące do bezczasowości — poza pewnym trzonem intelektualnym — nikogo nie interesują, podczas gdy mali czyścibuty *Sciussa*, życie chłopów z Apulii, które

odmalowują De Sica i Levi, nabierają wielkości i rozmiarów uniwersalnych.

Doświadczenia włoskie mogą służyć jako lekcja dla powieściopisarzy hiszpańskich, którzy dzisiaj nie umieją traktować rzeczywistości rodzimej z nowej perspektywy, wznieść się od szczegółów do rzeczy ogólnych, czyli jak to nazywa Goytisolo, brak im *el tono de voz*, właściwego tonu dla unarodowienia powieści. Powinni wrócić do tradycji Baroji, Galdosa, Alemana i zużytkować bogaty materiał współczesny dla wartości i kryteriów uniwersalnych.

Goytisolo uważa, że w roku 1958 istnieje już wystarczająca perspektywa dla analizy hiszpańskiej produkcji przedwojennej. Dwie generacje pisarzy, moderniści i ta z okresu dyktatury, przeszły do historii (D'Ors, Ortega, Jarnès), a dzieło żyjących jeszcze (Pérez de Ayala, Gómez de la Serna) jest dostatecznie skończone, by móc jeszcze ulegać dalszej ewolucji.

Zwłaszcza Ortega y Gasset był przedmiotem zażartych krytyk. Sztuka — według Ortegi (*Ortega y la novela*, 1958, s. 81—86) — jest grą dla mniejszości, dla arystokracji, wyrafinowaniem estetycznym, szukaniem tajemniczych pokładów duszy. Powieść powinna dążyć do czystości oddalonej od życia i jego prostactw.

Ta koncepcja arystokratyczna i mniejszościowa sztuki jest ogólna w latach „szczęśliwej dwudziestki". Idealizm historyczny Crocego, Valéry, Giraudoux stworzył literaturę egocentryczną i estetyzującą, zupełnie obcą współczesnej rzeczywistości. Powieściopisarz i społeczeństwo biorą rozbrat, powieść przestaje być narodowa, jest kosmopolityczna, nijaka. Zapominając o tym, że literatura dopiero stając się narodową osiąga znaczenie uniwersalne, pisarze starają się odnarodowić, by stać się uniwersalnymi. W konsekwencji: pustka, monotonia, hermetyzm.

Galdós i Baroja odzwierciedlają życie hiszpańskie na przełomie wieku XIX i XX, gdy tymczasem Miró, Jarnès, Pérez de Ayala nic nie odzwierciedlają, zanika więź między autorem a publicznością, pisarz zwraca się wyłącznie do mniejszości, do elity. Wyrafinowanie literatury pociąga za sobą tanią pornografię takich autorów, jak Insua, Pedro Mata, Felipe. Po trzydziestu latach dokonało się — w myśl teorii Ortegi — odhumanizowanie sztuki, zaciążyła na Hiszpanii sytuacja spowodowana wojnami, oddzielając zupełnie pisarza od społeczeństwa. Zarówno nieprzyjaciele, jak zwolennicy mistrza połączyli się w piśmiennictwie neutralnym, bez życia, znajomości odbiorców, w konserwatyzmie krytyki. Lud ich przeważnie nie czyta.

To wymaga gruntownej rewizji pojęcia literatury w Hiszpanii. Ażeby stać się światową, powieść musi się zhispanizować. Chcąc nawiązać kontakt z odbiorcami, musi odbijać współczesne życie hiszpańskie, jak to robili Baroja, Galdós i mistrzowie pikareski (powieści szelmowskiej).

Esej poświęcony specjalnie powieści szelmowskiej w Hiszpanii (*La picaresca, ejemplo nacional*, 1957, s. 89—94) jest odpowiedzią na gorzki artykuł José Miguel Naveros w „Destino" (5 X 1957), który nazywa złym przykładem narodowym powieść szelmowską, gdyż porusza ona odwieczny temat potępienia, zgorszenia przez zacieranie u tysięcy osób obrazu Don Kichota i mistyki hiszpańskiej. Inny krytyk, Rafael Manzano, w ten sam sposób osądza powieść Sancheza Ferlosio *El Járama*, pełną dlań miernoty i wulgarności. Nazywa ją antykichotyzmem, wyzuciem z idealizmu i bohaterstwa. Ci krytycy uważają, że trzeba się odwrócić od rzeczywistości, zamiast stać się rzecznikami generacji bez wdzięku, Homerami hołoty, muszą koniecznie być Homerem dla Hektora i Achillesa.

Powieść musi odzwierciedlać społeczeństwo t a k i e, j a k i m j e s t, nie jakim wydaje mu się, że jest (*tal cual cree ser*), bo w ten sposób uniknie sztuczności. Zwierciadło pisarza zawsze zniekształca, nie jest jego zadaniem wierna reprodukcja rzeczywistości, lecz jej od-

tworzenie i wymodelowanie. To ostatnie zależy zresztą od pisarza: może stylizować i pogłębiać rzeczywistość, może tego nie robić, ale nie wolno mu fabrykować jej namiastki. Np. Françoise Sagan nie oszukuje czytelnika oddając powierzchowny obraz powierzchownej młodzieży. Natomiast Thomas Merton, Charles Morgan czy Hermann Hesse, twórcy idealnych światów, są ze stanowiska powieści oszustami.

Hiszpańska powieść szelmowska (*Lazarillo, Guzmán de Alfarache, Pícara Justina, Buscón*) daje okrutny obraz społeczeństwa XVI, XVII i XVIII wieku, ale lepiej je charakteryzuje niż jakikolwiek traktat historyczny. Nie popadając w sny o sławie czy marzenia mistyczne ziomków Mateo Alemán, López de Úbeda przedstawiają w swoich powieściach życie „wulgarne", „mierne" ofiar kryzysu ekonomicznego Hiszpanii, spowodowanego wojnami we Flandrii i odkryciem Ameryki. Prawda literacka i ludzka przepełnia karty tych ksiąg i nadaje im wartość uniwersalną. Ani Pio Baroja, ani Camilo José Cela nie „narkotyzują się", by „śnić z pikarami" — jak sądzi Naveros — i nie obniżają poziomu literackiego. Wszak większą wartość ma mówienie o rzeczach i faktach życia bieżącego niż bawienie się w ewokację wrażeń wzniosłych i szlachetnych. Nie trzeba zamykać oczu na własne wady, lecz znając je — zwalczać.

W ostatnim eseju zbiorku *Dziedzictwo powieści szelmowskiej* (*La herencia de la Picaresca*, 1957, s. 97—106) autor rozpatruje najpierw ogólnie, na czym polega wartość dzieł literackich.

Są dzieła, których znaczenie ogranicza się do jednej generacji, inne sięgają niepomiernie dalej. Ocena dzieł przeszłości jest uwarunkowana tajemniczą potrzebą znalezienia w nich rozwiązania naszych zagadnień aktualnych. Żądamy od klasyków, aby pomagali nam żyć i służyli za bodziec, przykład i przewodnika w realizacji naszego własnego dzieła.

André Malraux słusznie mówi, że nie człowiek jest poddany tradycji, lecz tradycja jemu: „Przedmioty zwane pięknymi zmieniają się, ale ludzie nazywają pięknym to, co im pozwala lepiej się wyrazić, przejść samych siebie".

Z przeszłości literatury hiszpańskiej niektóre dzieła są już dziś nie do strawienia. Np. Garcilaso ma swą rację bytu w strukturze historycznej, ale jest już anachronizmem. Naśladować można tylko tych klasyków, którzy pozostali żywymi. A więc np. *Lazarillo* jest dziełem klasycznym, a żywym, interesującym, aktualnym, współczesnym.

W jaki sposób pomaga nam żyć pikareska, czyli powieść szelmowska? Jest lekcją prawdy i odwagi. Jej autorzy bystro obserwowali i głośno alarmowali.

Przez ich zjadliwy cynizm przeziera pragnienie sprawiedliwości, ich bohater pożąda świata lepszego. Jego gwałtowność, skoro żyje w społeczeństwie hipokrytów, gdzie rządzi prawo silniejszego, ma wartość oczyszczającą. Gdy Alemán, Quevedo czy Estabanillo González mówią o dziadostwie, wiedzą, że to rezultat logiczny struktury społecznej, i nieraz przeciwko niej kierują swe strzały. W epoce, w której przeważał idealizm, ostry realizm *Lazarilla* był najmocniejszą lekcją szczerości i prawdy w sztuce. Prawda bowiem nie jest czymś abstrakcyjnym i wzniosłym. Przeciwnie, kłamstwo posługuje się maską i ogólnikami, jak obserwuje Brecht w swoim utworze pt. *Pięć trudności napisania prawdy*, a Lazarillo, Guzmán, Buscón mówią o sprawach prostych, realnych, akcentem ludzi prawdomównych.

Powieść szelmowska daje również chwalebny przykład szczerości. Prawda przechodzi trudne okresy, w których wygodniej o niej nie wiedzieć. Cervantes, Quevedo, Alemán przyjęli w tej trudnej epoce ze stoicyzmem ciężką egzystencję, poznali nędzę i głód. Na próżno jednak szukać w powieści współczesnej krytyki lub opisu tak zjadliwego, jak ten, który dał Guzmán mówiąc, że jego współcześni to ludzie o szerokim życiu i sumieniu. Wiedzą dobrze, że źle czynią, a czynią źle, żeby nie czynić dobrze. Wie-

dzą, iż są wiecznymi straceńcami, bankrutami. Ich *vanitas vanitatum* nie jest abstrakcyjna i idealna jak u mistyków, dlatego też wydaje się nam większa.

Ale powieść szelmowska jest jeszcze lekcją inteligencji. Jej prawda jest uwarunkowana czynnikami realnymi, konkretnymi. Pisarz nie pracuje dla potomności lub dla siebie, lecz zwraca się zawsze do publiczności, do czytelnika realnego. Otóż twórcy pikareski umieli nawiązać bezpośredni kontakt z publicznością. Po trzech wiekach opis bitwy pod Nördlingen Estebanilla González może służyć dzisiejszym powieściopisarzom za wzór. Do dzisiaj człowiek ulicy znajdzie w powieściach szelmowskich odpowiedź na swe problemy i niepokoje.

Pokazać, że przeznaczeniem człowieka jest człowiek, przerobić przeznaczenie na świadomość to misja artysty. Zanim określili ją filozofowie, maksyma ta służyła za zwierciadło i przewodnika mistrzom pikareski. Pisarze w. XX powinni się starać ich naśladować.

W „Dodatku" autor daje fragmenty prac wybitnych teoretyków i praktyków powieści.

Stefania Ciesielska Borkowska, Kraków

Otto Rommel, DIE ALT-WIENER VOLKSKOMÖDIE, Anton Schroll-Verlag, Wien 1952, 1096 S., 250 Phot.

Żmudna jest praca konserwatora, który chce z drobnych kawałków zlepić wazę antyczną tak, aby możliwie wiernie wrócić jej pierwotny kształt. A do takiej porównuje właśnie Otto Rommel swój wysiłek włożony w budowę dzieła pt. *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, nad którym pracował lat czterdzieści. Piękna szata zewnętrzna stanowi godną oprawę dla treści książki. Niezwykle dokładne i szczegółowe przypisy, wskazówki bibliograficzne i źródłowe, dokładny i bardzo przejrzysty spis treści — wszystko to umożliwia łatwe i pożyteczne korzystanie z tak dużego dzieła.

Książka nosi podtytuł: *Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Podzielona jest na dwie zasadnicze części: I. „Vom Barocken Welt-Theater mit Hanswurst Lustbarkeiten zu Kasperliade und Zauberflöte"; II. „Vom Staberl zu Valentin und Knierien". Trzecia część obejmuje przypisy, bibliografię oraz indeksy nazwisk, tytułów itp.

W przedmowie autor precyzuje wytyczne, jakie postawił sobie we wstępie do pracy:

1. Dać możliwie wyrazisty i źródłowo wierny obraz rozwoju życia teatru ludowego w Wiedniu mniej więcej od połowy XVII wieku, kiedy to przybiera ono charakter zorganizowany i celowy; 2. ukazać, do jakich form artystycznych wykrystalizowało się życie teatralne w okresie około 250 lat; 3. przedstawić, w jaki sposób synteza stylu barokowego i narodowych ludowych tradycji dała na gruncie wiedeńskim znakomite twory starowiedeńskiej komedii ludowej.

Zamieszczone w dziele liczne i stosunkowo dokładne życiorysy ludzi teatru są konsekwentnym łańcuchem dziejów starowiedeńskiej komedii ludowej. Są one zawsze wyciągnięciem wniosków z uprzednio rozwiniętego bogatego obrazu faktów. Należą do nich zarówno wyczerpujące streszczenia przedstawień teatralnych z całą ich scenerią, jak i skonfrontowanie z opinią i reakcją współczesnych poprzez głosy krytyki, ilość przedstawień, a nawet dane dotyczące frekwencji. Rommel kreśli sylwetki aktorów będących często jednocześnie autorami, samych autorów, dyrektorów teatrów, daje historię trzech teatrów wiedeńskich, w których znalazła schronienie komedia ludowa.

Niejednokrotnie autor podaje własną teorię ogólnie przyjętych terminów, np. w rozdziale: „Wesen und Funktion des Komischen auf der Bühne". Stwierdza tu, że nie należy generalizować pojęcia komizmu, którego istota jest różna w różnych epokach i u różnych autorów, nawet jeśli posługują się tymi samymi motywami akcji. Motywy te bowiem nie determinują istoty komizmu, ale służą tylko jego wyzwoleniu.

Komizm na scenie rozpoczyna swe życie od postaci komicznej. Autor rozróżnia „postać komiczną" — *komische Gestalt* (*stupidus*) i *Lustigmacher* (*derisor*) — komika, świadomie rozśmieszającego tym, co mówi. Ten ostatni przeobraża się w dalszym swym rozwoju w agresywnego satyryka. Rommel twierdzi, że zmiany rodzaju typów komicznych, reprezentatywnych dla danej epoki, mają swe głębokie korzenie w zmianach zachodzących w psychice danego narodu. Ewolucja pojęć i form, jakie przybierał komizm na scenie teatru ludowego w Wiedniu, jest głównym nurtem dzieła Rommla. Autor jest nie tylko historykiem teatru, ale również jego teoretykiem.

Sfera oddziaływania z jednej strony tych, mówiąc słowami autora, *Volksorganischen Voraussetzungen* na powstanie i kształtowanie się teatru, a z drugiej — wzajemne oddziaływanie sceny — to zagadnienie szczególnie interesujące Rommla. Jeśli przytacza on dokładne życiorysy aktorów — to często po to, by stwierdzić, że ich działalność teatralna była prostą konsekwencją ich postawy życiowej albo — kontrastowym, czasem tragicznym jej dopełnieniem.

I

Starowiedeńska komedia ludowa jest syntezą stylu barokowego i narodowych tradycji. Z tego względu część pracy traktująca o dramacie barokowym i zawiązkach komizmu na scenie jest szczególnie obszerna i nieomal drobiazgowa. Jak zaznacza autor, powodem było tu również to, że jako pierwszy miał możność wykorzystać rozproszone dokumenty i źródła do tej epoki.

Założeniem bardzo istotnym dla autora jest udowodnienie narodowej oryginalności i niezależności starowiedeńskiej komedii ludowej. Rommel widzi korzenie komedii starowiedeńskiej w rozkwicie dramatu barokowego z poł. XVII w., i to w jego specyficznie austriackiej formie, za którą uważa: 1. operę dworu cesarskiego, 2. *ludi caesarei* jezuitów.

Dramat baroku przyjmuje formę widowiska, a wyrasta z tradycji dramatu liturgicznego. Nieodłączne od tych widowisk są świat czarów — *Zauberei* — i alegorie. Rodowód alegorii widzi Rommel w demonach i cudach z dramatu liturgicznego, a świat czarów w sensie teatralnym — w *Sacre rappresentazioni* Włochów.

Zalążkiem świeckiej formy widowiska były intermedia dworskie XVI w., w których droga do czarodziejskiej fantastyki prowadziła poprzez dworskie maskarady i dramatyczny balet francuski. Już w nich pojawiły się postacie groteskowe nie powiązane z konfliktem zasadniczym. Później w operach dworskich akty zazwyczaj kończyły się tańcem, nie wynikającym z całości. Mimo wielkiej ilości oper dworskich przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że stanowią one wariacje kilku typów, wśród których przeważają motywy antyczne. Rezygnują one z wszelkiej namiętności na rzecz dworskiej galanterii i czci dla wszystkiego, co umacnia autorytet panujących. Są z reguły bezkonfliktowe, a miłość jest w nich rodzajem konwenansu towarzyskiego. Ulubionym motywem takiej opery jest dobrowolna ofiara z własnego życia (*La lira di Orfeo*, autor jej, Monato, każe Orfeuszowi i Aristeowi zrezygnować z Eurydyki).

Pod koniec XVII w. opera dworska nabiera charakteru sensacyjnego w związku ze zmianą gustu publiczności. W operach dworskich pojawia się komizm epizodyczny, np. w operze Minato *Temistokles w Persji* przy końcu II aktu zamieszczony jest taniec tubylczych duchów, które płatają figle Temistoklesowi. W krotochwili tegoż autora *La pazienza di Socrate con due mogli* występuje osoba naiwnego Pitho („beczka"), coś w rodzaju niemieckiego Eulenspiegel. Ulubione motywy komediowe, które wprowadza opera dworska, to przebrania, *qui pro quo*, zamiany itp. Styl barokowy tych widowisk wyraża się szczególnie w ich przebogatej scenerii (*Theatralik*). Tu specjalnie sławne są insceni-

zacje Lodovico Burnacini i Giuseppe Galli — Bibiena. Stwarzają oni na scenie wizje życia książęcego w całym przepychu pałaców. Ta *Theatralik* widowisk barokowych znajduje jeszcze bardziej imponujący wyraz w dramatach zakonnych — *Ordensdrama* jezuitów.

Twórcami *Ordensdrama* są Nicolaus Avancini (1611—1686) i Johann Baptista Adolf (1657—1708). Avancini rezygnuje z mistycznych uniesień na rzecz *vita activa*. Ludzie jego utworów to typy nie zindywidualizowane: źli i dobrzy, przy czym źli nie poprawiają się, a dobrzy pozostają niezłomni. Wobec takiego układu sił praca dramaturga ogranicza się do wypracowania momentów retardacji i arabesek sytuacyjnych. W zasadzie zresztą Avancini jest nie tyle dramaturgiem i poetą, ile *Theatraliker*.

Avancini nazywał swe utwory początkowo tragediami, bo odpowiadało to jego koncepcji świata i historii. Adolf, drugi twórca *Ordensdrama*, oddala się od tego zgodnie ze zmienionymi wymogami widowni. Odczucie Adolfa jest bardziej liryczne, ma upodobanie do historii miłosnych. Rommel nazywa go „Pater Comicus des Ordens". Pobożność Adolfa jest prostolinijna, dziecinna i ona to pozwala mu żartować z najświętszych. Szczególnie udają mu się sceny dziecięce; wywarły one duży wpływ na ukształtowanie świata duszków w starowiedeńskiej komedii *Lausbuben*. W tej ostatniej swej fazie, jaką reprezentuje Adolf, dramat zakonny najsilniej oddziałał na starowiedeńską komedię czarów, np. identyczny materiał tematyczny posiadają *Alvilda* Adolfa i *Ulvilda* Christiana Weise.

W 1583 r. teatry zakonne otrzymały zezwolenie grania komicznych intermezzów w języku narodowym. W operach dworskich nie zachowały się one, oprócz wstawek i piosenek. Sceny jarmarczne tak w operze dworskiej, jak i jezuickiej stwarzały okazję do ukazywania komicznych scenek ludowych. U Avanciniego pojawia się postać Maguscusa, będącego figurą komiczną ludowej burleski. Rommel twierdzi, że komika ludowa oddziaływała na teatr dworski i jezuicki, a nie na odwrót.

II

Komedia ludowa krystalizuje się wokół postaci komicznej. Postaci te pojawiają się już we wczesnohistorycznych tańcach kultowych. Najstarsze typy komiczne — to poczwarne, groteskowe figury przedstawiające phallusowych demonów w orszaku boga płodności. Podobnie frywolność, „sprośność" zapustnych uroczystości zdaniem Rommla jest wytłumaczalna tylko poprzez swe pochodzenie od kultu demona płodności.

Postać komiczna zmienia się stopniowo w błazna, który poprzez swą funkcję podkreśloną strojem stoi niejako ponad życiem, a z tego stanowiska wolno mu bezkarnie ganić bez narażenia się na czyjąś obrazę. Popularność błazna osiąga swój szczyt na przełomie średniowiecza i nowożytności. Istnieje wówczas cała kultura błazeńska, towarzystwa błazeńskie itp. Kres temu kładzie dopiero Reformacja. W Renesansie istnieją już dwa rodzaje błaznów: mądry — mówiący pod maską błazeńską prawdę możnym, i głupi — niespełna rozumu. Mimo swego rodowodu od mądrego błazna z XVI w. Hanswurst odchodzi od niego. Dla Hanswursta nie istnieje socjalna rzeczywistość, lecz tylko teatr — sfera kulis. Jego wieśniaczość jest w zasadzie bardzo powierzchowna. Rommel twierdzi, że niemiecki Hanswurst pochodzi od niemieckiego Pickelhäringa i jest całkiem niezależny od włoskiego Arlekina, nawet gdy występuje w jego towarzystwie. Pickelhäring, jako rola komiczna, przybył z trupą angielską bawiącą pod koniec XVI w. w Niemczech. Ale typ Pikkelhäringa, tworzącego tradycję, nie jest pochodzenia angielskiego. Od końca XVI w. datuje się napływ komediantów angielskich do Niemiec. Mieli oni takie samo znaczenie dla teatru niemieckiego, jak włoscy aktorzy improwizatorzy (*Stegreifspieler*) dla teatru francuskiego. Każdy pryncypał trupy wędrownej był

zarazem głównym komikiem i kreował swój typ o specjalnej nazwie.

Postać Pickelhäringa pojawia się dopiero z napływem aktorów niemieckich do tych trup. W drugiej połowie XVII w. spotykane są już tylko trupy niemieckie. Dotąd w teatrze niemieckim dominowała gra słowa, aktor-*Diener am Worte*. Trupy angielskie, grające dla cudzoziemców, doprowadzają do perfekcji grę mimiki i gestu, o czym świadczą uwagi dla aktorów zachowane w tekstach.

Rozwój teatru zawodowego w Niemczech przypada na okres ogólnego kryzysu po wojnie trzydziestoletniej. Wydaje się liczne ustawy przeciw „wędrowcom" i stawia się przeszkody w otrzymywaniu *Spielerlaubnisse*. Napływ do trup jest bardzo duży, szczególnie spośród studenterii. Znaczenie tych „band" aktorskich było olbrzymie. W XVII w. stanowiły one łączność między ludem a zromanizowanym teatrem barokowym — dworskim.

Droga do niemieckiego *Bildungtheater* prowadzi od pryncypała trupy Johanna Velten, poprzez trupę Neuberin, wiedeńczyka Elensona i Hilverdinga do ostatniego ogniwa — Stranitzkyego, który ukształtował już zdecydowanie staro-wiedeńską komedię ludową.

Ponieważ dla wędrownych aktorów sztuka ich była źródłem zarobku, przeto grali tak, aby przyciągnąć widzów. Stąd — akcje pełne napięcia, sensacji. Powstaje nowa forma dramatyczna — *Grosse Aktion*. Są to sztuki opracowane z literackich projektów dla scen wędrownych. Ich tekst jest tekstem gry, a nie deklamacji. Wiersze przerabia się na prozę — nawet sztuki Szekspira.

Oto plan sztuk granych przez trupy wędrowne: 1. *Greueltragödie* — tu dochodzi do głosu skrajny naturalizm, dziś nie do zniesienia, wówczas pożądany. 2. W drugiej poł. XVII w. *Greueltragödie* zostaje wyparta przez *commedia per avantura* ze szczęśliwym zakończeniem. Bogactwem dekoracji próbują te zespoły rywalizować z dworską operą. *Haupt-* i *Staatsaktion* przedstawiają na ogół życie wielmożów, stąd ich treścią są przeważnie historie miłosne, walki o tron itp. Ponieważ koniec musi być szczęśliwy, rozwiązania bywają karkołomne: umarli ożywają, okazuje się, że rywal jest bratem ukochanej...

W tych przedstawieniach pojawia się pierwsza postać komiczna — Pickelhäring. Rommel cytuje za Anną Baeske: „Pickelhäring ist kein Mensch des Alltags, sondern ein Wesen aus dem Lebensraum der Bühne... aus der Freude am Spiel" (s. 174). Mimo więc swej rodzimej, wieśniaczej tradycji mało ma wspólnego z jakąkolwiek klasą społeczną. Jego rola waha się pomiędzy rolą *Fool* (głupiego) a klowna. Komizm Pickelhäringa w ostatniej swej fazie jałowieje. Postać ta nie jest zindywidualizowana, brak jej naturalnej pożywki. Jednakże jest on tylko przemijającym etapem w metamorfozie wieśniaczej postaci błazna, który odrodzi się u Stranitzkyego w Hanswurscie. Stosunkowo obszernie zajmuje się autor wykazaniem niezależności ludowego teatru niemieckiego od włoskiej *commedia dell'arte*. Pomijając już jego twierdzenie, że *commedia dell'arte* nie ma korzeni ludowych, Rommel zwraca uwagę na obcą teatrowi niemieckiemu ironię, żonglowanie słowem, stronienie od wstrząsających sensacji, co właściwe jest dla *commedia dell'arte*. Jeśli nawet Pickelhäring przejmuje nazwę Arlekina, ma to tylko znaczenie techniczne. Na wzór *commedia dell'arte* dodawano Pickelhäringowi kompana, ale zawsze pozostał solistą. Nigdy nie doszło do gry grupowej, jak w komedii włoskiej.

Potrzeba stałego teatru wciąż rośnie. W 1708 r. powstaje wreszcie budynek teatralny w Wiedniu. Dwór opanowany przez włoską operę przyznaje ten budynek komediantom włoskim. W 1710 r. udaje się niemieckim komediantom pod kierownictwem Stranitzkyego przejąć go. W 1720 Stranitzky dzięki poparciu miasta otrzymuje *privilegium privatum*. Jako pryncypał indywidualizuje on swój typ komiczny, który nazywa Hanswurstem. Hanswurst ukształtował się już

przed przyjściem Stranitzkyego do Wiednia, co świadczy, że Stranitzky podejmuje już istniejącą narodową tradycję. W odróżnieniu od Pickelhäringa Hanswurst występuje w jednym typowym, ludowym kostiumie — wieśniaka salzburskiego. Sam Stranitzky miał niewiele wspólnego z wsią. Trudno też w komice Hanswursta dopatrzyć się ściślejszego związku z ludowością. Wieśniaczość jego jest raczej fikcją artystyczną. W stroju Hanswursta o jego niewieśniaczym pochodzeniu świadczą: pałka w ręku — leszczotka błazeńska, spodnie do kostek — znoszone już przez Zanni w *commedia dell'arte*, kryza, bogactwo kolorów, serce na piersi — znak celu na uroczystościach strzeleckich, kapelusz wprawdzie salzburski, ale właściwy też wesołkom (*Lustigmacher*). Hanswurst wykazuje też rodowe związki z *Lungaue Sau-* i *Krautschneider*, którzy mają swą tradycję w teatrze ludowym. Hanswurst nie jest jeszcze przedstawicielem ludu — zbyt mocno tkwi w tradycjach błazeńskich, ale ma już dane ku temu, aby stać się nim przez swój związek z widzem, któremu jest coraz bardziej potrzebny.

Zaczątki starowiedeńskiej komedii ludowej w przeróbkach Stranitzkyego grupują się wokół postaci Hanswursta. Na tle zwyczajów ówczesnej komiki Hanswurst nie ma nic wspólnego z parodią, a reprezentuje raczej *naiv-natürliches*. Jego role to komediowe paralele (książę i księżniczka, Hanswurst i pokojówka). Teksty Hanswursta cechuje swoboda w sprawach seksualnych, w mówieniu o nich. Sprośność jego uwag jest wyrazem naturalnej, żywiołowej komiki.

Ludowej komice nieobca jest groza. Jej tradycje sięgają do figlów diabłów z trupem grzesznika. I Hanswurst nie stroni od makabry. Jest w miarę infantylny, tchórzliwy i niewybredny, w miarę nastrojony filozoficznie. Jest koniecznym rezonerem między sceną a widownią. Pomiędzy konwencjonalnymi sylwetkami kawalerów i dam, prawie pozbawionych cech realnych, Hanswurst jest jedyną postacią żywą. Zawdzięcza to po części swej filozofii życiowej, która czyni z niego zdecydowanego zwolennika „pogody i wygody".

Śmierć Stranitzkyego przerwała tamę wpływu włoskiej *Theatralik* do Austrii. W swej ojczyźnie *commedia dell' arte* przeżyła się już, teraz święci swe triumfy w Wiedniu.

W połowie XVIII w. Egidio Rommoaldi Duni i Christoph Willibald Gluck wprowadzają nowy gatunek — operę komiczną. Oddziałuje ona silnie na wiedeńską operę i niemiecki teatr w ogóle. Wiedeń i południowe Niemcy wyprzedzają wprowadzeniem gatunku sztuki śpiewanej resztę Niemiec o całe pokolenie. Muzyka urasta do roli środka wyrazu artystycznego postaci komicznych. Początkowe arie włoskie wypiera aria niemiecka; dowodem na to jest zbiór arii *Teutsche Arien* z 1737 r.

Na okres 1728—1741 cesarską decyzją teatr Imprezy może wystawiać operetki przeplatane niemieckimi komediami. W ten sposób do niemieckiej komedii ludowej wdziera się silny element muzyki. Nowy gatunek dramatyczny nie tworzy się od razu. Wpierw stanowi to, jak mówi Kurz-Bernardon, *Lustiges Mischmasch — ambigu comique*. Teksty są teraz rozpatrywane głównie pod względem ich możliwości scenicznych. Rommel stwierdza, że była to „pierwsza epoka absolutnego teatru: wiedeńskiej sceny ludowej". Cechą charakterystyczną staje się *Ensemble-Spiel* z wielością scen. Aktor musi być bardzo ruchliwy i posiadać dar „przemieniania się" — *Verwandlungsfähigkeit*. Np. w burlesce *Arlequino finta statua* Hanswurst występuje w kilkunastu postaciach, m. in. jako kominiarz, żebrak, astrolog itp. Urasta on do roli *Allerspielera*. Wykorzystuje w tym celu obumarłe postacie komedii dell'arte. Powstają również nowe, jak: Herr von Thunichts albo H. von Schweinpelz.

Dzięki Stranitzkyemu krótkotrwała gorączka włoskiej komedii masek była tylko leczniczą, uzdrawiającą szkołą gry.

Obok Hanswursta pryncypał Johann Joseph Felix von Kurz kreuje nowy typ

komiczny — Bernardona. Gra zwykle role młodych wykolejeńców. „Jego gra miała — mówi Rommel — w najwyższym stopniu prawdę chwili, ale nie prawdę trwania". Bernardon ma tendencję do przesadzania, wyolbrzymiania efektów i pociąg do fantastycznej groteski. *Haupt-* i *Staatsaktionen* Stranitzkyego były tworem barokowym, ale postać komiczna stała w nich jako ktoś obcy dla tego świata — na jego krawędzi. Bernardon natomiast stał w jego centrum. Był ostatnim reprezentantem barokowym uniwersalizmu. Sztuki Kurza to komedie zdarzeń. Ich sceneria to *Theatralik* barokowej burleski nie związanej z jakimkolwiek prawdopodobieństwem. Świat metafizyczny, duchy, Bóg, demony, alegorie są tak samo prawdziwe, jak istoty ziemskie. Komizm Kurza jest do końca komizmem wykpionego, pokrzywdzonego. Świat w bernardoniach przedstawiony jest jako bezwład, chaos rządzony przez nieznane siły świata, które często są złośliwe. Bernardon jest zagubiony w tym kłębowisku, rzucany jak piłka. W związku z tym nieobce mu są elementy grozy.

Ambigu comique Bernardona składa się z: komedii, pantomimy i operetki; ta ostatnia może być zastąpiona przez krótką, poważną operę. Działalność Kurza urywa się w 1758 r. Wędrowne trupy stają się pośrednikami jego dziedzictwa.

Tradycję Hanswursta kontynuuje Prehauser, który w 1725 r. został wezwany do Wiednia przez Stranitzkyego. Jego Hanswurst lubi miłosne przekomarzania, ale nigdy nie popada w sentymentalizm i umie się pocieszyć. Świat, w którym się obraca, to barwne, wielkomiejskie życie Wiednia. Teraz kredo Hanswursta brzmi: „Świat jest pełen wiatru, kto w nim nie działa, jest jak głupi osioł wyszydzany i wyśmiewany". Przedtem Hanswurst był tylko postacią sceniczną. Teraz gra naprawdę, choć w żadną z ról nie wczuwa się tak, jak to my dziś rozumiemy. Nie chodziło bowiem o wewnętrzne, duchowe pogłębienie roli, ale o zewnętrzną mimikę i gest. Bywa teraz szewcem, krawcem, górnikiem itp. Zawsze zachowuje swój znak szczególny — bródkę, nawet gdy gra nimfę.

Drogi Prehausera i Kurza rozchodzą się. Prehauser rezygnuje z wielopostaciowości i nie pozbawia Hanswursta swej osobowości, tego, co nazywa się Prehauserem. Czasem pojawiają się w jego utworach głębsze akcenty społeczne, np. w arii zadłużonego oberżysty, wygłodzonego górnika. Czuły jest nawet na upokorzenie wieśniaka: „A Bauern-Mensch fällt auch nit aber vom Baum". Role dla Prehausera pisał Haubel i Hafner, a także korzystał on z opracowań Goldoniego. Niektóre zachowane sceny robią wrażenie wskazówek do pantomimy.

III

W II poł. XVII w. we Francji i I poł. XVIII w. w Niemczech nowe prądy racjonalistyczne przynoszą zmianę gustów estetycznych. Odbija się to najwyraźniej w dramacie. Przedtem dramat był widowiskiem. Cechą charakterystyczną stylu była wielość, uniwersalizm, w którego ramach komizm i to, co serio pełniły funkcję jednorodną. Teraz akcja przesycona jest równomiernym, niczym nie zakłóconym nastrojem. Stąd dla ożywienia jej zaistniała potrzeba tworzenia komplikacji. W przeciwieństwie do baroku racjonalizm wymaga od dramatu rozumnego naśladowania natury — „Vernünftige Nachahmung der Natur". Jego wyznawcy brali świat poważnie i patrzyli nań z moralnej perspektywy. Motywy akcji pozostały te same. Różnica polegała na zadaniach, jakie miały pełnić — burleska barokowa bawiła, komedia racjonalistyczna miała pouczać, kształcić. Twórcy nowych tekstów nie byli urodzonymi komediopisarzami i stworzyli martwy teatr „dobrych tendencji". Na tle nowych prądów rodzi się polemika o nową formę ludowej komedii, a mianowicie między *Stegreifspieler* a zwolennikami repertuaru sztuk stałych, pisanych.

Philip Hafner (1735—1764) uważał, że komedia nie może być szkołą obyczajów, bo ludzie nie przychodzą do teatru, aby

się poprawić. Jego zdaniem zmiana winna polegać na tym, aby zamiast sztuki z nieistotną fikcją teatralną ukazać prawdziwy, komiczny kształt życia. Wystąpił po raz pierwszy z *Megerą* w 1763 r. Oświadczył się on w niej za sztuką dramatyczną jako zamkniętą formą, ale również za teatrem żywym, przeciw literackim reformom. Jego sztuki wskazują na drogę do *Lokalstück* związanej z wiedeńską tradycją. Trzymał się z dala od sporu Hanswursta, ale opowiedział się za wiedeńską komedią ludową, dostarczeniem Prehauserowi „Snów Hanswursta". Hafner rezygnuje z publiczności radującej się błazenadami.

Najbliżej racjonalistycznej dyspozycji psychicznej stoi mieszczańska sztuka obyczajowa. Komizm wyższego stylu wyrasta z głębokiej powagi, która nie cofa się przed konsekwencjami życia. *Die bürgerliche Dame* Hafnera wyrasta z rzeczywistości. Sztuka *Evakathel und Schnuddi* stoi na pograniczu satyry. Mimo imion z *commedia dell'arte* postacie Hafnera są wiedeńczykami dnia codziennego. Komedia ludowa nauczyła się od Hafnera pogłębiać charaktery i wykorzystywać sytuacje.

Dwa teatry miejskie nie wystarczały wiedeńczykom. Świadczą o tym próby zakładania teatru na przedmieściach. Na stałe utrzymały się tylko: Leopoldstädter Theater (1781), Josephstädter (1788) i Theater an der Wieden.

W 1822 r. następuje otwarcie nowego budynku Josephstädter Theater pod kierownictwem K. F. Henslera. Program staje się wówczas bogaty i ciekawy. Tu odbywa się premiera *Oberona* Webera, *Meluzyny* Grillparzera i *Tannhäusera* Wagnera. Teatr ten nabiera większego znaczenia dla komedii ludowej, dopiero gdy aptekarz Józef Huber obejmuje dzierżawę i kierownictwo artystyczne przekazuje J. A. Gleichowi. Gdy K. Marinelli w 1781 r. otwiera teatr w Jägerzeile, który staje się teatrem komedii ludowej, komikiem jego jest już Kasperle. Kurtyna w tym teatrze przedstawia bardzo charakterystyczny i wiele znaczący obraz. Po lewej stronie Hanswurst obwieszony czarnymi kwiatami na znak żałoby — wygnania z teatru; w środku tańczą Skapin, Pierrot, Arlekin, Dottore — ze związanymi łańcuchem rękami i nogami. Po prawej — na rogatce Parnasu stoi krytyk artystyczny i ogromną rózgą broni wstępu na Parnas wesołkom; z góry, w towarzystwie Thalii, na uskrzydlonym wozie nadjeżdża Kasperle — na przekór krytykowi.

Imię Kasperla pojawia się po raz pierwszy w sztuce Hafnera pt. *Geplagter Odoardo*. Mocne zarysy dał tej postaci Laroche i tylko jego koncepcja Kaspra osiągnęła trwałość historyczną. Rodowód sztuki Laroche'a jest nieznany. Pozostaje on do końca wierny teatrowi Marinellego. Od sezonu 1785/86 szerzy się moda na sztuki śpiewane; Kasperle utrzymuje się w nich, mimo braku odpowiednich warunków głosowych. Przeważająca ilość sztuk dla Kaspra — to burleski, w których wyraźny jest wpływ burleski improwizowanej z czasów Prehausera. Występują w nich postacie z nizin społecznych, np. kramarz, handlarz lemoniadą, grabarz, ale również lokaj, fryzjer, malarz itd. Kasper gra równie często role oszukanych, jak intrygantów.

Marinelli rozbudowuje program dramatami muzycznymi. Łączność z komedią ludową zachowuje przez intermezza muzyczne. Dawniej aktor musiał posiadać jednocześnie walory tancerza i śpiewaka. Powoli następuje specjalizacja. Marinelli wchodzi w kontakt z Hensle rem, który po jego śmierci obejmuje kierownictwo teatru. Dzięki niemu ludowe austriackie baśnie stają się reprezentatywne dla ludowego teatru wiedeńskiego. *Donauweibchen* staje się poprzez niego postacią Wiednia — tworzy mit wiedeński.

W sztukach Henslera regułą nieomal staje się postać mieszczanina i cnotliwej dziewczyny prześladowanych przez urzędnika-łajdaka lub dworskiego pieczeniarza. Przeważnie ratuje ich interwencja księcia. Utwory Henslera to najczęściej sztuki mieszczańskie lub żoł-

nierskie. W żołnierskich Kasper gra trwożliwego rekruta lub zbójcę z przymusu. W mieszczańskich — *Tugendfanatismus* zmusza i Kaspra do zacności, co paraliżuje jego komizm. Stąd role Kaspra są coraz bardziej bezbarwne i coraz ich mniej.

Wiedeńską *Lokalstück* doprowadził do perfekcji Friedrich Kringsteiner (1725—1810). W jego sztukach wyczuwa się *Unterton ernster Sorge*. Pracował dla Leopoldstädter Theater. Był zdecydowanym przeciwnikiem cywilizacji miejskiej. Sztuki jego kończą się tym, że wykolejeńcy lub zmęczeni miastem odchodzą na wieś. Tu tkwi niebezpieczeństwo dla *vis comica* tych sztuk. Jedynym wyjściem staje się przejście w kierunku burleski muzycznej. Przekształcenie obyczajowej sztuki lokalnej na *komischer Singspiel* postawiło wychowawcze działanie komizmu ponad moralną tendencją. Motywy akcji stają się bardziej fikcyjne — *fiktiv*. Cechą charakterystyczną burleski są wesołe zakończenia, zgodne z jej przeznaczeniem dostarczenia rozrywki. Sztuki Kringsteinera dają barwny obraz codziennego życia Wiednia na przełomie XVIII/XIX w. i stanowią wartościowe dokumenty dla zrozumienia nadchodzących czasów Kongresu.

IV

Okres po rewolucji francuskiej zaznacza się silnym ograniczeniem dawnej, nieomal absolutnej wolności słowa — za Józefa II. Jedyna możliwa wolność dla teatru leży teraz w sferze czarów, *Zauberei*. Sztuka mieszczańska, która wyrosła z racjonalizmu, nie zaspokaja wszystkich pragnień i tęsknot ludzi XVIII w. W ojczyźnie racjonalizmu — Francji — następuje zwrot do fantastyki baśniowej.

W Niemczech wychodzą zebrane przez Weimaranersa *Volksmärchen der Deutschen* i Wielanda *Dschinistan oder auserlesene Feen und Geistermärchen*, które silnie oddziałały na wiedeński teatr ludowy. Zainteresowanie racjonalistów światem wróżek nie ma nic wspólnego z romantyczną tęsknotą. Ich całe zainteresowanie należy do tego świata, który chcą wytłumaczyć lub poprawić. Tę nową koniunkturę chwyta w lot Hensler. Powstają filozoficzne *Geisterromanze* i *Stücke*. Ich demonizm jest zracjonalizowany i uhumanitaryzowany. Człowiek nie może wiedzieć, jakie będą następstwa jego postępowania. Boskie przeznaczenia są zagadką, ale są słuszne (*Gerechtigkeit Gottes*). Problem *Theodosee* — dobrze jest, jak jest — stanowi ich istotę. Kasperle pojawia się tu epizodycznie. Właściwe swe miejsce znajduje dopiero w *romantisch-komische Volksmärchen*, gdzie jest protagonistą swego bohaterskiego pana.

Następuje nowy zwrot do scenerii barokowej. Powstają takie jej arcydzieła, jak *Zauberflöte* Schikanedera. Ta sztuka i *Geisterstücke* Henslera obroniły *Zauberspiel* przed wyjałowieniem i zbanalizowaniem. Rommel zwraca uwagę, że nie należy w blasku muzyki Mozarta zapominać o zasługach Schikanedera. Schikaneder posiadał wielką umiejętność budowania ze zwykłych, prostych motywów interesującej akcji, której teatralne napięcie niweluje wszelkie nieprawdopodobieństwa. Schikaneder zdobywa doświadczenie, że najlepszą podporą sztuki jest silnie w jej ośrodku osadzona postać, wyrosła organicznie ze środowiska. Autor ten nie stworzył oryginalnego typu komicznej postaci. Był na wskroś *Theatraliker*. Rozkoszuje się jaskrawymi motywami i sytuacjami, pisze teksty do muzyki Haydna, Glucka i Mozarta. Jego współpraca z kompozytorami była twórcza, a teksty często miały samodzielne życie.

Jednakże przyszłość ludowej komedii leżała nie w wielkich operach Schikanedera, ale w *Zauberkomödie mit Gesang*. Często są to mitologiczne karykatury, parodystyczne komedie powstałe ze starcia między mitologicznym a współczesnym. Jest to satyryczna agresja przeciw antycznym operom z repertuaru Volkstheater, a częściej przeciw antycznym baletom ze Staatstheater. W całości nie są to jeszcze parodie, lecz tylko

noszą niektóre jej rysy. Istotnym ich elementem jest barokowa sceneria.

W 80- i 90-tych latach wszystko wskazuje na to, że obok starzejącego się Kaspra powstanie nowy typ komiczny, nowe ucieleśnienie Bernardona w grze Filipa Hasenhuta.

V

W teatrze ludowym po śmierci Laroche'a dał się odczuć brak typu komicznego, Hensler wprowadza pantomimę. Gatunek ten utrzymuje się i rozwija. Hensler jako dyrektor dba o tradycję teatru ludowego. Ściąga do siebie *Die grossen Drei* — Gleicha, Bäuerlego i Meisla. Byli to najbardziej popularni pisarze teatru (*Theaterdichter*) swych czasów. Joseph Alois Gleich dał początek wolnej *Märchenspiel*. Wykazuje zainteresowanie ludową tradycją *Zauberspielu*. Charakteryzuje postaci według szablonów, ale potrafi zbudować pełną napięcia akcję. Najważniejsze w jego twórczości są komiczne *Zwischenspiele*. W jego utworach Kasper występuje w kostiumach postaci ludowych, np. młynarza, węglarza itp. Każdy z nich ma jakąś słabostkę, ale poza tym to dzielni ludzie. Poprzez nich Gleich jest na drodze do ukształtowania postaci Staberla. Pisze też parodie. Przeciwstawiają one codzienne, zwyczajne życie patosowi oryginałów i są charakterystycznym dokumentem ówczesnego sposobu myślenia. Właściwą sobie formę znajduje w krotochwilach wesołych *Besserungstück*. Postaci rysuje paru rzutami, sytuacje są raczej projektami, motywacja powierzchowna.

Peter Karl Meisl związany jest w głównej mierze z Leopoldstädter Theater. Charakterystyczne dla jego stosunku do tradycji jest to, że od 1801 r. nie napisał ani jednej roli dla Kaspra.

Typowy dla niego jest zbiór pt. *Mitologiczne karykatury*. Są to parodie mitów, w których świat antyczny jest tylko umowną maską kryjącą stosunki współczesne. Ostatni z „wielkiej trójki", Adolf Bäuerle, z żelaznego repertuaru Leopoldstädter Theater uznaje tylko pantomimę. Rozumie ciążenie *genius loci* tego teatru ku *Drastik und Burleskkomik* i stara się dlań znaleźć teoretyczną podstawę. Bäuerle odwraca się od barokowej tradycji *Zauberspiel* i odnawia *Lokalstück* zaniedbaną po śmierci Kringsteinera.

Od czasu rozpoczęcia wojny z Napoleonem powstaje koniunktura na patriotyczne sztuki aktualne. Piszą je Hensler, Meisl, Gleich i Bäuerle. Jednocześnie z wieścią o zwycięstwie pod Lipskiem Bäuerle wystawia sztukę *Die Bürger in Wien*. Tu pojawia się nowa postać komiczna — Staberl.

Postać Staberla ukształtowała się dzięki ścisłej współpracy Bäuerlego z aktorem Ignacym Schusterem. Schuster inspirował Staberla i zidentyfikował się z nim. Postać ta szybko się usamodzielniła. Działała na wiedeńczyków jako ucieleśnienie ducha ludu, w którym przy wtórze śmiechu rozpoznawali samych siebie. Siła Staberla leżała w tym, że dawał widzom radosne odprężenie, tak potrzebne po dramatycznej atmosferze wojny. Grał małego człowieka wielkich czasów. Wyrokował o polityce, niewiele o niej wiedząc, był wszystkiego ciekaw i wścibski; był śmieszny przez kontrast tego, czym był, z własnym mniemaniem o sobie. Schuster grał swą rolę z powagą, miną serio, z postawą pełną godności.

VI

Rommel rozróżnia pojęcie teatru i pojęcie dramatu. Teatr uważa za formę pierwotną. Według niego dramat najwyższej formy może się obyć bez sceny i znaleźć swój kształt plastyczny na wyimaginowanej scenie w duszy czytelnika. Oczywiście możliwe to jest przy istnieniu sceny w ogóle.

Sztuka aktorska w wielkim stopniu niezależna jest od literackich wartości tekstu. Sztuka niewiele znacząca może stać się ważna i sławna poprzez kształt, jaki jej nadała gra aktorska. Z tego względu życie Leopoldstädter Theater od pocz. XIX w. autor dzieli na okresy we-

dług działalności najwybitniejszych jego aktorów:

I. 1800—1816 okres aktorki Ennöckl i Raimunda; II. 1817—1830 — dzieli się na dwa odłamy: a) realistycznie charakteryzowanej komiki (Schuster, Raimund, Huber), b) gra Teresy Krones, wyróżniająca się rozpętaną szaleńczą swobodą, w której ona sama parodiuje siebie i osiąga komizm środkami groteski charakterystycznej.

Ludowi dramatopisarze przed Raimundem byli *Theatraliker* i wyczarowywali życie z perspektywy sceny. Nie tworzyli z przeżycia jak prawdziwi dramaturgowie. Produkują sztuki według szablonów i zaludniają je typowymi postaciami, a te, aby podobały się w teatrach przedmieść, musiały być pełne wiedeńskich realiów.

Na tle atmosfery Kongresu *Zauberspiel* był jedyną ucieczką, aby wyzwolić ducha w czystej grze. To kryje w sobie niebezpieczeństwo oderwania się od rzeczywistości. Jedyną możliwością staje się *verwienerte Zauberspiel*. Wielka trójka znajduje tę właściwą formę w ścisłym związku z Raimundem, dla którego przeważna część tych sztuk była pisana.

Parodia czasów pokongresowych skierowana jest przeciw duchowi zamglonej, heroiczno-sentymentalnej romantyki. Ton dowcipnej krytyki wprowadza do parodii dopiero Meisl. Jego *der lustige Fritz* stoi na skrzyżowaniu kierunków w ludowej komedii. Z syntezy lekkiej, ironicznej parodii okresu Kongresu i *Zauberspiel* powstaje szczególny gatunek parodystycznej komedii czarów. Pierwszy utwór tego rodzaju pt. *Der verwunschene Prinz* napisał Bäuerle. Sztuka ta jest parodią opery André Gretoysa *Zemire und Azor*. Sposób parodiowania miał aspekt satyryczny, oczyszczający oryginał z sentymentalizmu, obcego wiedeńskiemu teatrowi ludowemu. Bohaterów zastępują zwyczajni wiedeńczycy, a atmosfera jest żywcem wzięta ze świata zapustów. Ich treści nie należy brać serio, lecz traktować jako dokument ówczesnej rzeczywistości.

Stopniowy upadek parodystycznej komedii czarów u jej twórcy Bäuerlego ukazuje niebezpieczeństwa tego gatunku: wyjałowienie i sprowadzenie do farsy. Zażegnuje je Gleich. On dał początek nowemu gatunkowi ludowej komedii, który nazywa *Besserungstück*. Wnosi do niej głębszy pogląd na świat — nie naruszając jej istoty: lekkiej, wesołej pogody. Czar jego sztuk leży w obrazkach rodzajowych. *Kraheikeliaden* (sztuki zaścianka) Gleicha przez mnóstwo przebieranek i ról śpiewanych oraz wstawek, które stanowią ich główny urok, zapowiadają nadchodzącą operetkę. Wkrótce autor ten zwraca się ku ludowej tradycji i pisze komiczne *Volksmärchen*.

Naśladowców i współzawodników wielkiej trójki było bardzo wielu, ale żaden z nich nie dorósł do nich.

W latach 1781—1860 Leopoldstädter Theater dał 28 tys. przedstawień; wystawiono sztuki 900 autorów, w $^{9}/_{10}$ autorami byli aktorzy.

Jednym z najwybitniejszych twórców tego rodzaju był Raimund. Już w 1818 r. Bäuerle pisze dla niego pierwszą rolę. Raimund skarżył się na pustkę utworów wielkiej trójki, które musiał uzupełniać własnymi żartami, opowiadaniami itp. Miał on naturę prawdziwego twórcy, dążącego do najwyższych osiągnięć artystycznych.

Raimund wszystkie postacie, typy, nawet najbardziej absurdalne, gra z gorzką powagą. Potrafił nie tylko błyskawicznie przechodzić od jednej roli do drugiej, ale też ukazać jedną postać w podwójnym zwierciadle, tak że widz nigdy nie był pewien, czy widzi obiektywną postać, czy jej parodię. Potrafił rozśmieszać i wzruszać.

Istnieje legenda literacka niesłusznie przeciwstawiająca ostro Raimunda Nestroyowi i szerząca mit o ich wzajemnej nienawiści. Nestroy gra we wszystkich znaczniejszych sztukach wielkiej trójki i w wielu — Raimunda. Jak każdy nowy komik, wkrótce cierpi na brak ról. Już w 1828 r. pisze sam dla siebie

sztukę na benefis. Sławę zdobywa sobie sztuką *Lumpazivagabundus*. Komizm Nestroya jest komizmem człowieka, który widzi świat bez złudzeń — w masce burleski. Często posługuje się bezlitosnym szyderstwem. Jego sztuki są demoniczne. Raimund i inni zarzucali mu przesadę. Trzeba jednak pamiętać, że dla wielkich artystów istotne jest nie to, co przedstawiają, lecz to, co chcą przez swą grę wyrazić.

Postać Staberla Schustera-Bäuerlego rozweselała, bawiła. Komizm wzruszeniowy Raimunda godził z niepełnością, niedoskonałością istnienia. Komizm Nestroya zaskakiwał i zrywał iluzję. Dla Nestroya-intelektualisty głupota jest nie tylko defektem umysłu, ale także pustką duchową. Technika burzenia iluzji jest u niego tak silna, że czasami zagraża komice. Z jego sztuk skierowanych przeciwko niewierności i głupocie czytelnik jeszcze dziś wynosi wrażenie raczej deprymujące niż komiczne, a więc wyzwalające. Bohaterowie Nestroya nie poprawiają się, lecz zmierzają konsekwentnie ku upadkowi. Sztuki jego moralizują, a moralizatorstwo niweczy działanie komizmu. Rommel podkreśla złożoność indywidualności Nestroya: granicząca z demonizmem siła satyryka na scenie i trwożliwa nieśmiałość w życiu. Walka w nim samym o wewnętrzną równowagę prowadziła z konieczności do przejmującej rewizji konwencjonalnych, skostniałych pojęć moralnych. Jego bohater, Fabian Strich, mówi: „Od każdego człowieka spodziewam się wszystkiego najgorszego, nawet od siebie samego, i dotąd rzadko się zawodzę".

Gra Schustera nie naruszała dobrego samopoczucia widzów. Raimund nauczył ich uśmiechać się przez łzy. Nestroy wyrywa ich z samozadowolenia i pewności siebie, przeraża.

Nestroy pisze też parodie, ale nie są to już wesołe parafrazy, lecz krytyki. Niszcząca siła jego satyry uderzała w to, co powszechnie ludzkie, w centrum życia. Byłaby prawie nie do zniesienia, gdyby Nestroy nie znalazł swego dopełnienia w komiku Wenzlu Scholzu, niosącym odciążenie swym komizmem naiwności.

Najwyższy stopień artyzmu osiąga Nestroy w satyrycznych sztukach charakterystycznych, w postaciach, które zostały odarte ze złudzeń przez życie i nie zgorzkniały, lecz zmądrzały. W 1862 r. Nestroy umiera. Po nim zabrakło w ludowej komedii sił żywotnych, organicznie związanych z ludem.

Nie dochodzi już do ponownego rozkwitu ludowej komedii wiedeńskiej. Rommel uzasadnia to zmianami polityczno-gospodarczymi w cesarstwie austriackim, w następstwie których zabrakło środowiska warunkującego powstanie takiego teatru. I tak eksperymentalny teatr Anzengrubera z 1889 r. upada, ponieważ nie znalazł publiczności.

Rolę komedii ludowej przejmuje operetka, która odebrała jej publiczność, a nawet efektowniejsze motywy akcji i pomysły inscenizatorskie.

Sposób, w jaki Rommel kończy swoje dzieło, jest najlepszym dowodem konsekwencji jego metody. Tezę postawioną na wstępie pracy potwierdza wnioskiem wynikającym z jej całokształtu: aby powstał właściwy teatr, musi ukształtować się środowisko, któremu teatr ten jest potrzebny.

Aleksandra Kosanowska, Wrocław

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH"

Jednym z najstarszych rodzajów literackich jest opowieść. Tę próbę przekazania słowem jakiegoś przebiegu wydarzeń, jakiejś historii ludzkiej, przyciągającej do siebie uwagę słuchacza lub czytelnika, można by nazwać jedną z form współżycia ludzkiego. W tym zjawisku społecznym, psychologicznym, a później literackim chęć przekazania treści z jednej strony, a ciekawość z drugiej, pozostają w związku z najbardziej istotnym elementem opowieści — interesującą fabułą. Inne elementy opowieści kształtują się zarówno pod wpływem potrzeb samej treści, jak i warunków, w których powieść powstaje. Wyrosły z niej nowożytna powieść i nowela, wszelkiego rodzaju opowiadania, anegdoty, powiastki i żartobliwe, czarodziejskie bajki.

Opowieść nie tylko rozgałęzia się treściowo, nie tylko przybiera najrozmaitsze formy kompozycyjne, lecz także z równą swobodą używa tak prozy, jak i wiersza. Widać to na przykładach z literatury staroindyjskiej, staroprowansalskich *novas, fabliaux* średniowiecznej Europy, *poveste* literatury rumuńskiej. Jest to zjawisko, zdawałoby się, występujące w różnym nasileniu we wszystkich wiekach i krajach. Przecież jeszcze w 1856 angielska poetka Elisabeth Barrett Browning wydała *Aurorę Leigh* — powieść na tematy społeczne pisaną białym wierszem... Ciekawym przykładem łączenia prozy z mową wiązaną w obrębie utworu jest *chantefable.*

Redakcja

ĀKHYĀNA: (od *ā* + *khyā* — opowiadać) w starszej, przedklasycznej literaturze indyjskiej ogólna nazwa dłuższych opowieści o bogach i bohaterach, opowieści przeważnie wtrąconych do różnych większych utworów. *Ākhyāna* w *Rigwedzie* por. *samvada.* W *Aitareya Brāhmana* (VII, I) mamy opowieść nazwaną *ākhyāna* prozą i wierszem o pewnym brahmanie imieniem Śunahśepa, którego własny ojciec zgodził się zabić na ofiarę dla boga Waruny za cenę 400 krów. W ostatniej jednak chwili Śunahśepa za sprawą mędrca Wiśwamitry zwraca się do bogów i wysławia ich hymnami wziętymi z *Rigwedy.* Gdy w końcu 3 strofy kieruje do bogini Jutrzenki (Uszas), ta wyzwala go z więzów i ratuje od śmierci. Również w Kanonie buddyjskim występują opowieści o charakterze *ākhyāna.* W *Mahabharācie* jednak wszystkie większe opowieści nazywane są nie *ākhyāna,* lecz *upākhyāna,* tak np. *Nalopākhyānam* (opowieść o królewiczu Nalu), *Ambopākhyānam* (opowieść o królewnie imieniem Amba) i w in., pomimo iż *upākhyāna* oznacza właściwie mniejszą opowieść, epizod.

Epizody takie, choć zawierały nieraz po kilkaset dwuwierszy, były jednak małe w stosunku do samej *Mahabharāty* i dlatego zapewne otrzymały nazwę *upākhyān.*

Stanisław Michalski

ĀKHYĀYIKĀ: w literaturze indyjskiej termin ten oznaczał na ogół opowieść, ściślejsze określenie tego wyrazu nie da się ustalić. Gramatyk Patandżali (II w. przed n.e.) stosuje nazwę *ākhyāyikā* do trzech utworów, z których jeden, *Vāsavadattā,* zachował się do naszych czasów i jest rodzajem powieści. W czasach późniejszych (w. VII) swą powieść *Harszaczarita* nazywa *ākhyāyikā,* podczas gdy swą drugą powieść *Kādambarī* nazywa *kathā,* niewątpliwie dlatego że pierwszy utwór jest w zasadzie romansem historycznym, a drugi opowieścią zmyśloną, opowiadaną przez papugę i ujętą w formę „szkatułkową", tak samo, jak różne zbiory bajek. Podobne rozróżnianie rodzajów literackich *ākhyāyikā* i *kathā* występuje z większymi lub mniejszymi modyfikacjami u wielu teoretyków. Tak Bhāmaha (w. VI—VII), opierając się zapewne na jakichś nieznanych utworach, określa *ākhyāyikā* jako utwór mający za podstawę rzeczywiste wydarzenie, przy czym bohaterem utworu jest sam narrator. Opowieść jest prozaiczna, podzielona na rozdziały zwane *uczczhvāsa* i zawiera ustępy wierszowane w metrum *vaktra* i *apavaktra.* Tematem może być np. porwanie ukochanej, walka, rozłąka i ostateczny triumf bohatera, językiem powinien być sanskryt. *Kathā* natomiast opierać się może na wydarzeniu zmyślonym, narrator nie jest bohaterem utworu; nie obowiązuje podział na *uczczhvāsa* („odetchnienie"); językiem może być sanskryt lub swoisty dialekt *apabhramśa.* Inni jednak teoretycy, jak Dandin, a w szczególności Vāmana, uważają wszystkie te przepisy za nieistotne. Zasadnicza różnica polegać ma na tym, że *ākhyāyikā* opiera się na ogół na własnym doświadczeniu autora i ma charakter autobiograficzny, na wpół historyczny, *kathā* zaś jest wytworem fantazji. Co do literatury baśniowej i bajkowej, to z jednej strony Dandin określa znany zbiór baśni *Brhatkatha* (wielka opowieść) jako *kathā,* może właśnie dlatego, że cechą tych baśni jest fantazja, z drugiej strony jednak jedna z recenzji *Panczatantry* nosi nazwę *tantrakhyāyikā* („opowieść podzielona na księgi"). Widocznie bajki zwierzęce odróżniano jako rodzaj literacki od baśni. Późniejsi teoretycy, jak Rudrata, budowali swoje definicje *ākhyāyiki* głównie na podstawie dwu klasycznych powieści Bāny *Harszaczarita* i *Kādambarī.* Pamiętać jednak należy, że powieści te należą nadto do prozy poetyckiej, która rozwinęła się z poezji wierszowanej i zachowała jej styl i wyszukaną ozdobność języka. Stąd wniosek, że powieści indyjskie zaliczane są jednocześnie do dwóch rodzajów literackich: z jednej strony wraz z poematami wierszowanymi do poezji — *kāvya,* z drugiej, ze względu na swój wybitnie narracyjny charakter i prostszy zakres tematyki — do rodzaju *kathā* lub *ākhyāyikā.*

Stanisław Michalski

CHANTEFABLE: jedynym zachowanym we francuskiej literaturze średniowiecznej okazem *chantefable* (*chanter* ≤ *cantare* — śpiewać, + *fable* = *fabula* — bajka) jest półśpiewany i półmówiony poemat (romans) *Aucassin et Nicolette.* nazwany w ten sposób przez samego autora w przedostatnim wierszu utworu (*no cantefable prent fin, n'en sai plus dire*). Sama nazwa oddaje już nadzwyczaj trafnie oryginalność kompozycji, przeplatającej wiersze prozą, tworzącej regularną mieszaninę (alternację) lirycznych strof wierszy, powiązanych asonancjami i przeznaczonych do śpiewu podług dochowanych jeszcze melodii (*or se cante* — teraz się śpiewa) z ustępami prozy przeznaczonymi do mówienia czy też deklamowania (*or dient et*

content et fablent — teraz mówią i opowiadają). Przy tym forma *chantefable* ma jeszcze inną oryginalną cechę: tak w lirycznych strofach (*laisses*), jak i partiach prozy opowiadanie bywa często przerywane monologami i dialogami. Na ogół połowa dzieła składa się z monologów i dialogów: na 41 fragmentów pisanych wierszem lub prozą 33 są przeplatane monologami lub dialogami. Jakiż jest stosunek tej formy do innych podobnych utworów średniowiecznych? Bez wątpienia autorzy romansów XII i XIII wieku wprowadzają czasami do opowiadania epizody mówione, i niektórzy, jak Guillaume de Dôle, wtrącają do tekstu piosenki, lecz w żadnym wypadku mieszanina „mówienia" i „opowiadania" nie jest tak regularna i tak rozległa, i nigdzie piosenki nie alternują tak regularnie z prozą, a przede wszystkim w żadnym wypadku nie tworzą tego samego wątku opowiadania, jak to ma miejsce w *Aucassin et Nicolette*. Ta regularna i precyzyjnie wypracowana forma, zachowana tylko w jednym utworze, może oczywiście być uważana za typowy okaz popularnego niegdyś rodzaju literackiego. Czymże jest w rzeczywistości *Aucassin et Nicolette*? Różne nazwy nadawano już temu oryginalnemu utworowi: romans, powiastka, nowela, *fabliau*, opowiadanie. Dopatrywano się w nim nawet prawdziwej kompozycji dramatycznej, przeznaczonej do grania przez jednego lub raczej przez kilku aktorów. W pewnej mierze czyni on rzeczywiście wrażenie mimy, czyli kompozycji dramatycznej, której przedmiotem jest naśladowanie rzeczywistości przy pomocy gestów i głosów, bez uciekania się do pełnej i regularnej inscenizacji tematu. Za podobną mimę można uznać *Dit de l'Herberie* Rutebeufa (XIII w.), skomponowany częściowo wierszem, częściowo prozą. Wrażenie mim robią także monologi dramatyczne z XV i XVI wieku.

Pod względem układu i formy starofrancuska *chantefable* ma jednak bliższe lub dalsze odpowiedniki w innych literaturach. Przeplatanie prozy utworami lirycznymi jest najpierw powszechnym zjawiskiem w literaturze arabskiej, ale nie ma ono tam takiego regularnego układu, jak w *Aucassin et Nicolette*. Prawdopodobniejszym w tym wypadku mógłby być wpływ celtycki. W literaturze gaelickiej, w Irlandii i w Szkocji, rodzaj literacki odpowiadający francuskiej epopei (*la chanson de geste*) jest najczęściej żywą mieszaniną prozy i wierszy. Z podobnym zjawiskiem spotykamy się również w sagach skandynawskich. W literaturze walijskiej dochował się tylko jeden tego rodzaju utwór: *Historia Taliessina*, której redakcja pochodzi z XVI wieku. Natomiast walijska powieść zbliża się często pod tym względem do sag irlandzkich. W końcu także bretońskie *lais* są na ogół *mi-parlés, mi-chantés*.

O autorze *Aucassin et Nicolette* nie doszły nas żadne wiadomości. Wszystko przemawia jednak za tym, że był on dobrze przygotowany do zawodu literackiego. Jedyny zachowany rękopis (Bibl. Nat., nr 2168) pochodzi z końca XIII wieku. Z powodu użycia asonansów G. Paris próbował przesunąć moment powstania utworu do czasu panowania Ludwika VII i szukał jego autora wśród współczesnych Chrétien de Troyes. Argument ten jednak odpada, gdyż asonanse nie wyszły jeszcze z użycia w XIII wieku (*Huon de Bordeaux*...). Najprawdopodobniejsze wyda się twierdzenie, że poemat *Aucassin et Nicolette* powstał w I połowie XIII wieku, przypuszczalnie w Pikardii, z powodu uderzającego podobieństwa jego języka z prozą Roberta de Clari. Zresztą sam język zdradza w sposób wyraźny właściwości dialektu pikardyjskiego. Jeśli chodzi o stronę wersyfikacyjną, to strofy (*laisses*) składają się z siedmiozgłoskowych wierszy (8 zgłosek w wierszach żeńskich) połączonych asonansami i każda z nich kończy się jednym czterozgłoskowym wierszem (5 zgłosek w wierszach żeńskich). Melodia siedmiozgłoskowych wierszy jest niemal całkowicie sylabicz-

na, podczas gdy melodia ostatniego, krótkiego wiersza ma zawsze barwniejszą tonację.

Treść utworu, na którą składa się miłość dwojga młodych, jest na ogół prosta, ale urozmaicona romantycznymi epizodami i ożywiana nawet w pewnych momentach lekkim humorem. Rzecz dzieje się zrazu w Prowansji, w mieście Beaucaire. Aucassin, syn hrabiego de Beaucaire, zapłonął gorącą miłością do Nicolette, branki saraceńskiej, kupionej przez wasala hrabiego od piratów morskich (*une captive qui fu amenée d'estrange terre*), następnie ochrzczonej i starannie wychowanej. Rodzice nie chcą słyszeć o podobnym związku. Tymczasem hrabia de Beaucaire musi prowadzić wojnę z potężnym sąsiadem (*li quens Bougars de Valence*). Podczas gdy inni rycerze ciągną do boju, Aucassin siedzi bezczynnie w zamku, gdyż ojciec zabrania mu w ogóle myśleć o Nicolette. Co więcej, hrabia każe ją nawet osadzić w baszcie więziennej (*Nicole est en prison mise En une canbre vautie*). Wówczas Aucassin jest gotów ruszyć do boju pod warunkiem, że ojciec pozwoli mu potem ucałować Nicolette. Hrabia zgadza się: syn śpieszy na wojnę, dokonuje bohaterskich czynów i przyprowadza wziętego do niewoli wodza wojsk nieprzyjacielskich. Jednak gdy ojciec nie chce dotrzymać obietnicy, wypuszcza go zaraz na wolność. Wtedy hrabia każe go zamknąć za karę w baszcie więziennej. Z obawy przed śmiercią Nicolette myśli ciągle o ucieczce. Po jakimś czasie spuszcza się po sznurze z okna baszty, biegnie przez ogrody, oddala się od zamku przy wtórze pieśni strażnika (*Li gaite fu mout vaillans, Preus et cortois et saçans; Il a comencié un cant Ki biax fu et avenans...*) i ucieka szczęśliwie z Beaucaire. Przybywszy do lasu, rozmawia z pasterzami, którym poleca, aby donieśli synowi hrabiego de Beaucaire, „że zwierzyna jest w tym lesie i że winien przyjść na nią polować". Nicolette zapuszcza się w głąb lasu i tam kleci sobie chatkę. Tymczasem po ucieczce Nicolette syn hrabiego zostaje wypuszczony na wolność. Otrzymawszy wiadomość od pasterzy, Aucassin rusza od razu do lasu i po różnych przygodach odnajduje Nicolette. Wchodzi do chatki. A potem radość wielka: *Il s'entrebaisent et acolent, si fu la joie bele.* Aucassin i Nicolette ruszają teraz razem w świat. Jadą przez morze. Burza zapędza ich do bajecznego kraju Torelore. Aucassin spotyka się tam w zamku z królem, który z powodu urodzin syna musi leżeć przez cały miesiąc w połogu (*couvade*). „Leżę z powodu urodzin syna — powiada król — gdy skończy się mój miesiąc i gdy przyjdę całkiem do zdrowia, pójdę na mszę do kościoła, tak jak to czynił mój dziadek". Aucassin, poczęstowawszy króla niewybrednym epitetem *malvais fix a putain*, a następnie kijem, każe mu iść na wojnę, gdzie królowa-położnica dowodzi wojskiem. Szczęśliwe chwile przeżywane w kraju Torelore przerywa im najazd piratów morskich. Aucassin i Nicolette zostają uprowadzeni i rozdzieleni. Po różnych przygodach okręt wiozący Aucassina rozbija się u brzegów Prowansji. Aucassin powraca do Beaucaire. Ponieważ rodzice już zmarli, zostaje dziedzicem ich włości. Nicolette zostaje zawieziona do Kartaginy, gdzie wychodzi na jaw, że jest ona córką króla Kartaginy, uprowadzoną niegdyś przez piratów morskich. Po jakimś czasie wymyka się z Kartaginy i przybywa przebrana za żonglera do Beaucaire, gdzie zostaje żoną młodego hrabiego.

Ta romantyczna historia przypomina swym wątkiem nieco romans *Floire et Blancheflor*, któremu przypisuje się pochodzenie bizantyjskie lub arabskie, a w pewnej mierze także romans *Jourdain de Blaivies*, w każdym razie wcześniejszy od *Aucassin et Nicolette*, a w końcu historię babilońską o Pyramie i Thysbie. Z uwagi na formę, będącą mieszaniną lirycznych wierszy i opowiadania prozą, jak również z uwagi na to, że akcja rozgrywa się w Prowansji, próbowano również przypisać po-

ematowi *Aucassin et Nicolette* arabskie lub bizantyjskie pochodzenie. W istocie cała ta romantyczna historia jest w guście bizantyjskich powieści, podobnie jak władcza namiętność Aucassina ma wyraźne odpowiedniki w arabskich opowieściach. Jednak brak konkretnych, materialnych dowodów nie pozwala tego udowodnić. Za oryginalnością francuskiego utworu przemawia znowu szereg rysów i epizodów wspólnych z utworami francuskimi XII i XIII wieku (*Yvain, Lancelot, Bovon de Hanstone, lais* Marie de France). W końcu nie wiemy również, jaki był sukces tej *chantefable* w średniowieczu, gdyż pozostało nam tylko jedno jej naśladownictwo: *Chanson de Clarisse et Florent*, dołączona do tekstu poematu epicznego *Huon de Bordeaux*.

Bibliografia: *„Aucassin et Nicolette", Chantefable du XIII^e siècle* éditée par M. Roques, Paris 1925 (Les Classiques Français du Moyen Age); *Aucassin et Nicolette*, kritischer Text mit Paradigmen und Glossar von H. Suchier, Paderborn 1911; W. Meyer-Lübke, *Aucassin et Nicolette*, ZRPh XXXV (1910), s. 513—522; G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, Paris 1900; *Nouvelles françaises en prose du XIII^e siècle* publiées par L. Morland et G. d'Héricault. Paris 1856; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, t. I, Leipzig u. Wien 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Dottin, *Les Littératures celtiques*, Paris 1924; A. R. Nylk, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946.

Stanisław Łukasik

FABLIAU: Nazwa *fabliau*, będąca pikardyjską formą starofrancuskiej *fablel* (≤ *fable* ≤ łac. *fabula* — bajka), oznaczała w wiekach średnich wierszowane powiastki, krótkie nowelki wierszem, mające na celu budzić śmiech i wesołość, bawić mniej wybrednych słuchaczy opowiadaniem różnych wesołych i komicznych przygód, trywialnych awantur i burd. Rodzaj ten, tworzący osobny dział literatury, rozwinął się ze zwykłych, mniej lub więcej fantastycznych opowieści, powiastek i opowiadań, sięgających swymi początkami w najbardziej zamierzchłe czasy. We Francji już w VIII i XI wieku Kościół zabraniał swym wiernym szukania przyjemności w *fabulas inanes*, na pewno jeszcze nie rymowanych i opowiadanych ustnie. Najstarszy *fabliau de Richeut*, pochodzący z r. 1159, każe przypuszczać, że rodzaj ten był wówczas jakby w początkowym stadium swego rozwoju i że powoli gruntował swoją pozycję w atmosferze przepojonej podniosłymi nastrojami *chansons de geste* i nasiąkającej już stopniowo subtelnymi tonami pieśni dworskiej. Miał on już jednak pewną tradycję i pewne tło w literaturze, przede wszystkim w wesołych facecjach i żartobliwych gabach, przenikających do niektórych *chansons de geste* (*Le Pèlerinage de Charlemagne, Aliscans, Aymeri de Narbonne, Audigier*). Nowy rodzaj zaakcentował z miejsca swoją odrębność i oryginalność. Richeut, kobieta lekkich obyczajów, uczy swego syna nowej sztuki życia, która ma polegać na wyżyciu się w miłości. Od samego początku *fabliaux* wciągają w coraz to szersze kręgi akcji epizody i wydarzenia życia codziennego, pospolitego i wulgarnego, które są przedstawiane w realistycznych obrazach, przepojonych złośliwą obserwacją i szyderczymi nastrojami.

Pochodzenie francuskich *fabliaux* nie zostało jeszcze dotychczas całkowicie i we wszystkich szczegółach wyświetlone. Podług teorii Gastona Parisa motywy wszystkich *fabliaux* miały przybyć rzekomo z dalekiego Wschodu, z Indii, gdzie najpierw zdołały uformować się w duże zbiory powiastek i opowieści: *Calila i Dimna, Çukasaptati, Opowieść o siedmiu mędrcach*. Opowieści wschodnie docierały do zachodniej Europy w XII i XIII wieku dzięki łacińskim i hiszpańskim przekładom (Petrus Alphonsi, *Disciplina clericalis*...) i drogą

tradycji ustnej w okresie wypraw krzyżowych. Zadanie francuskich truwerów, jak twierdzi G. Paris, polegało głównie na adaptacji egzotycznych powieści hinduskich do lokalnych obyczajów i do warunków codziennego życia. Te wywody czołowego w swoim czasie historyka francuskiej literatury okazały się w większości wypadków fałszywe.

Autorzy francuskich *fabliaux*, znani niekiedy tylko z nazwiska, nie przejmowali na pewno ich motywów z niedostępnych im rękopiśmiennych przekładów ani też nie wynajdowali ich samodzielnie, lecz czerpali je bezpośrednio z otaczającego życia, z bieżącej tradycji ustnej. Podobnie było później z Molierem, który przed napisaniem *Le Médicin malgré lui* na pewno nie studiował specjalnie *fabliau du Vilain mire*. To wszystko nie dowodzi jeszcze, że wszystkie te motywy muszą być pochodzenia wyłącznie krajowego. Niektóre z nich mają przecież prawdziwie uniwersalny charakter i występują w najróżnorodniejszych grupach etnicznych. Jednak każde środowisko społeczne stara się narzucić im własny koloryt, własne tendencje. Inne mogły dostać się na obszary Francji za pośrednictwem podróżników, kupców, pątników, żeglarzy, aby upowszechnić się z biegiem czasu w miejscowej tradycji.

W łacińskiej literaturze średniowiecza szerzył się także rodzaj zwany *comoedia*, będący jakby ogniwem pośrednim pomiędzy dawną komedią łacińską a francuskim *fabliau*, którego najstarszymi okazami są utwory *Amphitryo i Aulularia*, napisane w drugiej połowie XII wieku przez niejakiego Vitalisa, i *Alda*, napisana przez Guillaume de Blois przed r. 1170.

Francuskie *fabliaux*, poza paru wyjątkami, nie były dziełami oryginalnej i samorzutnej inwencji truwerów. Żonglerzy chwytali pewne tematy będące w obiegu i nadawali im stosowną formę, bawiąc w ten sposób siebie i drugich. Rodzaj miał już na pewno dłuższą tradycję przed wejściem do literatury, gdyż zdołał on objąć swym zasięgiem niemal wszystkie prowincje Francji. Dowodzi tego również jego nagłe powstanie oraz żywe tempo rozwoju na przestrzeni niemal dwóch wieków.

Historia *fabliaux* rozpoczyna się w r. 1159, osiąga bujny rozkwit w XIII w. i kończy się w r. 1340, w którym umiera Jean Condé, ostatni z poetów rymujących tego rodzaju utwory. Z dużej masy powstałych na pewno w tym okresie utworów zachowało się tylko 148. W przeważającej części są to dzieła anonimowe, gdyż tylko 20 posiada podpisy autorów. Jednak, poza truwerem Rutebeufem, autorzy ci są znani jedynie z nazwiska i dość często także z przynależności terytorialnej. Wśród truwerów piszących *fabliaux* było także kilku przynależnych do stanu rycerskiego lub stanu duchownego, gdyż rymowanie tego rodzaju powiastek stało się w niektórych wypadkach modą również i w oświeconych sferach. Jean de Journi, który żył na Cyprze pod koniec XIII wieku, wyznaje w swoim pobożnym utworze, że układał w młodym wieku *faus fabliaus*. Henri d'Andeli (druga poł. XIII wieku), po którym pozostał tylko jeden *fabliau*, napisany na pergaminie, i Philippe de Grève tworzyli dla świata duchownego. Do świata rycerskiego i zarazem prawniczego należał Philippe de Beaumanoir, autor pięknego utworu *La Fole largece*. Wymienieni byli jednak tylko przypadkowymi i okolicznościowymi rymotwórcami. Tymczasem autorami większości *fabliaux* byli zawodowi żonglerzy, najczęściej zdeklasowane typy wiecznych studentów, kleryków i wydalonych z klasztoru zakonników (*vagi scholares, clerici vagantes*), często pogardzani i wyszydzani jako włóczędzy i rozpustnicy. Należeli do nich przede wszystkim żonglerzy z Pikardii i Artois: Enguerrand d'Oisi (*Le Meunier d'Arleux*), Eustache d'Amiens (*Le Boucher d'Abbeville*), Colin Malet (*Jouglet*), Gautier le Long (*La Veuve*), Huon de Cambrai (*La Male Honte*), Huon Piaucele (*Estormi, Sir Hain*), Huon le Roi (*Le Vair Pale-*

fori), Milon d'Amiens (*Le Prêtre et le Chevalier*), Jean Bedel (autor 7 *fabliaux*) identyczny prawdopodobnie z Jean Bodelem. Z Île-de-France pochodził znany truwer Rutebeuf, autor 6 *fabliaux* (*Testament de l'asne, Frère Denise, Le Pet du vilain*) i Courtebarbe (*Les Trois aveugles de Compiègne*); z Normandii: Haiseau (*L'Anneau merveilleux, Le Prêtre et le mouton, Les Dames qui trouvèrent l'anel au comte*), Jean le Chapelain (*Le Dit du Srecretain*), Guillaume le Normand (*Le Prestre et Alison*); z Szampanii: Jean le Galois d'Aubepierre (*La Bourse pleine de sens...*); z Orléanais: Gautier (*Le Prestre teint, Connebert...*); z nieznanych stron: Durand (*Les Trois bossus menestrels...*). W XIV wieku zastąpili tych zawodowych żonglerów poważni menestrelowie: Watriquet Brassenel de Cousin (*Les Chanoinesses de Cologne, Les Trois dames de Paris*), Jacques de Blaisieux (*La Vessie au prestre*), Jean de Condé (*Les Braies au prestre, Le Sentier battu*).

Budowa i forma *fabliaux* są na ogół proste i bezpretensjonalne, chociaż nie zawsze poprawne i regularne; utwory te liczą przeciętnie od 300 do 400 ośmiozgłoskowych wierszy; najkrótszy z nich zawiera 18, a najdłuższy 1300 wierszy. Narracyjne ośmiozgłoskowe wiersze wiązane rymami płaskimi narzucały się po prostu same dla oddania żywego rytmu opowiadania. Jednak *fabliau de Richeut* stanowi pod tym względem wyjątek, gdyż przeplata wiersz ośmiozgłoskowy wierszem czterozgłoskowym i łączy tym samym rymem więcej niż dwa wiersze. Rymowanie jest na ogół niedbałe; w wielu utworach znajdujemy tylko ślady rymów i nierzadko jedynie asonanse. Za to język jest wszędzie żywy, soczysty, jędrny i niewymuszony. Układ stroficzny nie jest stosowany we wszystkich utworach. *Fabliaux* nie były przeznaczone do śpiewu, ale tylko do publicznej recytacji. Zdarzało się jednak, że żongler śpiewał jakiś utwór przy akompaniamencie liry, parodiując przy tym po błazeńsku jakąś znaną pieśń.

W kompozycji *fabliaux* nie uwidoczniły się żadne sztuczne pretensje literackie, od samego początku postacie wpadają w tryby żywej akcji i wypadają z nich samorzutnie po odegraniu swych ról. Pierwsze z *fabliaux* (*Richeut...*) są jeszcze tylko barwnymi obrazami obyczajowymi, w których intryga redukuje się do minimum, w których charaktery stanowią wszystko. Przeciwnie późniejsze *fabliaux* odznaczają się jasno zakreślonymi zrębami budowy, w ramach których żywa i pomysłowa intryga wysuwa się na pierwszy plan. Żongler opowiada szybko i barwnie wesołą historyjkę bez żadnych sztuczek i dodatków literackich. Przy tym zależnie od tematu styl bywa już to wulgarny, szorstki i jędrny, już to wytworny, gładki i płynny.

Oryginalność *fabliaux* ujawnia się w ich treści, duchu i nastrojach. Zrodzone z mieszczańskiego ducha są one tylko mniej lub więcej niewybrednymi zabawkami, dostosowanymi w swych nastrojach do zamiłowań i do poziomu umysłowości niższych stanów. Mają one jedynie na celu budzić śmiech, humor i wesołość (*contes à rire*). Bystry i złośliwy komizm, operujący dużą skalą wyolbrzymiających kontrastów i ujawniający dosadnymi rysami najróżnorodniejsze objawy ludzkiej naiwności, głupoty i przewrotności, splata się wszędzie z wesołym, bujnym, rubasznym i beztroskim humorem. Często śmiech powstaje jakby z niczego i narzuca się z żywiołową siłą otoczeniu. Wszędzie góruje i święci triumfy *l'esprit gaulois*, łączący w sobie iskrzącą się komiczną werwę, rubaszny humor, ironiczną złośliwość, poczucie rzeczywistości, zmysł praktyczny i zdrowy chłopski rozum, wśród zjadliwych, satyrycznych i nierzadko wulgarnych nastrojów.

Na treść opowiadania składa się zazwyczaj jakaś konkretna przygoda, jakaś mniej lub więcej komiczna i drastyczna awantura. Tematy, często płoche, brutalne i trywialne, ukazują nam w śmiesznych i komicznych sytuacjach

przede wszystkim przedstawicieli niższego stanu duchownego, przewrotne kobiety, głupich i naiwnych mężów. Intryga bywa prosta, niewyszukana i niewybredna: małżeńskie kłopoty mieszczanina, chłopa i niekiedy także i rycerza, niefortunne przygody miłosne księdza lub mnicha, oszukiwanie i okradanie bogaczy i księży, nie kończące się pasmo wybiegów i podstępów kobiecych... Wśród galerii postaci wysuwają się na czoło księża, zakonnicy, mieszczanie, chłopi (*vilains*), najróżniejsze typy młodych kobiet, rzadziej jakaś cyniczna matrona, rycerz, student... Siła fizyczna, spryt i brutalne podstępy zwyciężają we wszystkich okolicznościach. Na psychologię nie ma tam ani miejsca, ani czasu. Żadna sympatia ani żadne wzruszenie nie znajdują nigdzie dostępu; typy słabe i ofiary spotykają się tylko z lekceważącą pogardą.

Najobszerniej został rozwinięty cykl podstępów kobiecych. Kobiety z *fabliaux*, stające zawsze po stronie tego, który im schlebia lub płaci, potrafią w każdej okoliczności oszukać lub wywieść w pole swych naiwnych mężów oraz wyszukać dla swych kochanków najbardziej nieprzewidziane kryjówki. Złapane przez mężów na gorącym uczynku, potrafią z łatwością ich obałamucić i oczarować lub też przekonać ich, że to wszystko było snem (*La Bourgeoise d'Orléans, Le Chevalier à la corbeille, Le Cuvier, Les Trois dames qui trouvèrent l'anel...*). Rozwiązłość kobiet przybiera niekiedy formy cynicznej brutalności (*La Femme qui servoit cent chevaliers, La Demoiselle qui voloit voler en l'air, Les Trois Meschines, Gauteron et Marion, Jouglat...*). Poza kilku przykładami niewieściej cnoty (*La Bourse pleine de sens...*) i poza kilku na ogół przyzwoitymi tematami (*Le Vilain Mire, La Housse partie...*) nie spotyka się w większości *fabliaux* żadnego poczucia moralności. Niemoralność, oszustwa i wykręty wysuwają się wszędzie na pierwszy plan. Gdy tylko nadarzy się okazja, żadna z kobiet nie potrafi odżegnać się od rozpusty. W *Mari qui fist sa femme confesse* mąż, przebrawszy się za mnicha, wysłuchał spowiedzi swej żony. Gdy przychodzi potem do awantury, sprytna żona oświadcza, że poznawszy go pod habitem chciała tylko doświadczyć go w ten sposób. Księża oraz zakonnicy ukazują się dosyć często jako istoty chciwe, skąpe, rozpustne i nadęte pychą (*Le Prêtre et le chevalier, Les Quatre prêtres, Le Prêtre qu'on porte...*), a niekiedy jako naiwne i poczciwe dusze (*Le Prêtre et le mouton...*).

Jedna z tych *fabliaux* (*Le Prêtre aux mûres*) ukazuje nam księdza, co z grzbietu osła chciał dosięgnąć morwy; osioł się wymknął i ksiądz zawisł na płocie. Satyryczne tendencje żonglerów ledwo dają się wyczuć tu i ówdzie. W *Constant du Hamel* trzech wiejskich tyranów: wójt, pański leśniczy i ksiądz mają chrapkę na żonę chłopa Constant du Hamel, która stawia im zdecydowany opór. Pochopni zalotnicy stosują wszystkie możliwe szykany wobec jej męża. Zrujnowany przez nich chłop zdołał jednak w końcu znaleźć sposobność do zemsty; zamknął ich wszystkich trzech w beczce napełnionej pierzem i podłożył pod nią ogień. Ten drobny szczegół, zdający się ujawniać pewną tendencję walki klasowej, nie znajduje już podobnych odpowiedników w innych utworach. Przedstawiciele trzeciego stanu nie występują tam nigdzie przeciwko nierówności i niesprawiedliwości społecznej. Słabi i biedni są tam w takim samym stopniu wyszydzani i ośmieszani, jak mocni i bogaci. Wady i błędy wszystkich klas społecznych są przedstawiane szybkimi i dosadnymi rysami, lecz bez specjalnych politycznych tendencji. Zdarza się tylko niekiedy, że żongler potrafi przyjąć buntowniczą postawę lub poufalić się z możnymi. W *Saint Pierre et le jongleur* żongler, czuwając w piekle nad kadzią, w której smażą się dusze, zabawia się grą w kostki ze św. Piotrem. W końcu przegrawszy wszystkie dusze robi awanturę swemu partnerowi, posądzając go o oszustwo. W *Estula* żongler staje wy-

raźnie po stronie złodziei. Dwaj biedni bracia zakradają się nocą na gospodarstwo bogatego sąsiada. Jeden ścina główki kapusty w ogrodzie, podczas gdy drugi oprawia barana w stajni. Bogacz, posłyszawszy podejrzane szmery, każe swemu synowi zawołać psa *Estula* (*Es-tu-là?* — Czy jesteś tam?). Złodziej ze stajni odpowiada zaraz: „Tak, jestem tutaj!" Bogacz, myśląc, że to są słowa psa, posyła po księdza, aby wyklął zeń diabła. Cała przygoda kończy się bardzo przykro dla księdza. W *Vilain qui conquist paradis par plaid* chłop sprzecza się po kolei z św. Piotrem, Tomaszem i Pawłem, którzy nie chcą go wpuścić do nieba; wytykając im własne grzechy, chłop zdobywa w końcu ciętymi odpowiedziami niebo. W pewnych wypadkach żonglerzy rezygnują ze złośliwych burd, poprzestając na humorze i jowialnej wesołości.

Niektóre z *fabliaux*, jak *Le Vilain mire* i *Les Trois aveugles de Compiègne*, odznaczają się nadzwyczaj logiczną i zwartą budową oraz doskonale wypracowaną formą. W *Le Vilain mire*, który posłużył Molierowi za punkt wyjścia do napisania *Le Médecin malgré lui*, złośliwa żona robi prostemu chłopu sławę znakomitego lekarza. Chłop, wezwany na dwór królewski do księżniczki, której ość utknęła w gardle, i okładany kijami podług wskazówek złośliwej żony, robi tak głupie i śmieszne grymasy, że księżniczka, parsknąwszy śmiechem, wyrzuca ość z krtani. W *Les Trois aveugles de Compiègne* trzech ślepców idzie drogą z Compiègne do Senlis. Przechodzący obok nich bogaty student powiada: „Oto dukat dla was trzech". Mówi, ale nie daje go żadnemu z nich. Tymczasem każdy ślepiec myśli, że jeden z jego towarzyszy otrzymał ów cenny pieniądz. Powróciwszy do Compiègne, wstępują do gospody i każą sobie podawać „jak rycerze". Gdy przychodzi do płacenia, okazuje się, że żaden z nich nie otrzymał dukata. Zaczynają się kłócić i bić. Wtedy student występuje spośród gości i płaci rachunek, pękając ze śmiechu. *Fabliaux*, mieszane pod koniec dość często z *lais* (*Lai d'Aristote*), znikły z literatury około r. 1340, niemal równocześnie z upadkiem zawodu żonglerskiego. W XV wieku zjawiły się one w formie prozaicznej (*Cent Nouvelles*) w związku z wpływami włoskiego Renesansu, a później w epoce klasycznej w artystycznej formie wierszowanych powiastek (*contes en vers*).

Bibliografia: *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles* par A. de Montaiglon et G. Raynaud, Paris 1872—1890; *Fabliaux et contes des poètes français des XI^e^, XII^e^, XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles* publiés par Barbazan et Méon, Paris 1808; *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites...* publié par A. Jubinal, Paris 1839; G. Paris, *Les Contes orientaux dans la littérature française du moyen âge*, Paris 1877; J. Bédier, *Les Fabliaux, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, 2-e édition, Paris 1895; E. Faral, *Le Fabliau latin au moyen âge*, RO I, p. 321—385; F. Brunetière, *Les Fabliaux du moyen âge*, „Revue des Deux Mondes", 1-er septembre 1893; O. Pilz, *Beiträge zur Kenntnis der altfranzösischen Fabliaux*, 1887; G. Paris, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der altfranzösischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Age*, Paris; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; E. Porębowicz, *Literatura francuska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, t. II, Warszawa.

Stanisław Łukasik

NOVAS: literatura staroprowansalska wydała nowelę wierszem, zwaną w liczbie mnogiej *novas* (≤ łac. *nova* ≤ *novus* — nowy), *novas rimadas* lub *novela* (łac. *novella* — *novellus* — nowy). Pisane zazwyczaj wierszami ośmiozgłoskowymi o rymach parzystych, utwory te cieszyły się znacznym powodzeniem w południowej Francji. Na szczególną uwagę zasługują nowele Raimon Vidal de Besalú z końca XII wieku i z początku XIII wieku oraz *Papagai* (*Papuga*) trubadura Arnaut de Carcassés. Raimon Vidal pozostawił nam trzy nowele. W *Castia-gilos* (prow. *castiar* — chłostać, ganić, karcić; *gilos* — zazdrosny) pewien żongler opowiada królowi kastylskiemu, Alfonsowi III, w jaki sposób zazdrosny mąż, aragoński szlachcic Alfonso de Barbastre, został wywiedziony w pole przez swoją żonę Elwirę, której pilnował z niebywałą zawziętością: *Unas novas vos vuelh comtar Que auzi dir a I ioglar En la cort ... Del rey de Castela ...* („Nowelę wam opowiem, którą słyszałem z ust pewnego żonglera na dworze Kastylii..."). W *So fo el temps c'om om era jays...* („Było to w czasie, kiedy człowiek był wesoły...") autor rozwija koncepcję miłości dworskiej wytworzoną przez współczesne społeczeństwo. Jego trzecia nowela jest skargą nad upadkiem poezji. *Papagei* trubadura Arnaut de Carcasses jest już prawdziwą nowelą. Papuga odnajduje w ogrodzie młodą panią i odsłania jej gorącą miłość, jaką zapłonął do niej syn króla Antiphanor. Dama przekonana wymową papugi, zgadza się na spotkanie z królewiczem w ogrodzie. Guiraut Riquier nazywa *novas* długi poemat (*Si m fos sabers grazitz ...*), w którym rozwija scholastyczną dysertację nad wstydem (*vergogna*). W *Novas de l'hertje* (*Nowela o herezji*) Sicart de Figueiras przeprowadza proces heretyka. Stworzona przez Prowansalczyków nowela rymowana (*novas rimades*) stała się w XIV wieku ulubionym rodzajem katalońskich poetów; katalońskie *novas rimades*, małe romanse wierszem, przedstawiają zazwyczaj w formie prowansalskiej tematy francuskie. Zresztą Prowansalczycy nadawali nazwę *novas* nie tylko rymowanym nowelom, ale również i rymowanym romansom. Poza tym jest bardzo prawdopodobne, że w języku prowansalskim istniały również prawdziwe nowele prozą, które jednak nie dochowały się. W *Documenti d'amore* Francesco da Barberino figurują bowiem streszczenia łacińską prozą nowel Piotra (Peire) Vidal, Ramoin de Miraval... Zresztą prawdziwymi nowelami prozą w staroprowansalskiej literaturze są barwne życiorysy (*Vide*) trubadurów.

Bibliografia: J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921; A. Payês, *Poésies catalanes inédites*. RO XV, II, p. 174—203; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

NOWELA: (wł. *novella*; franc. *nouvelle*; ros. *novela*; ang. *short-story*; niem. *Novelle*) krótki utwór epicki prozą, wyrosły z opowiadania o konstrukcji dramatycznej. Dzięki temu stał się gatunkiem bardziej zwartym i rygorystycznym (strukturalnie) od opowiadania i odznacza się większą ilością cech strukturalnych. Są to cechy następujące:

I. Konstrukcja fabuły oparta na rozwoju linii akcji i kontrakcji od chwili zawiązania konfliktu do chwili rozwiązania go i zamknięcia pointą wymowy akcji.

II. Dramatyczna konstrukcja (zbliżona do konstrukcji dramatu) wymaga ograniczonego czasu relacji, co jest wyrazem dążności do szybkiego zaspokojenia ciekawości odbiorcy, dążności leżącej u genezy noweli, zanim stała się gatunkiem literackim.

III. Efektem ograniczonego czasu opowiadania jest silna intensyfikacja czasu fabuły, a szczególnie czasu akcji (czyli rozgrywającego się wydarzenia), a więc wypełnienie go istotnymi i niezbędny-

mi — z punktu widzenia logiki struktury — elementami treściowymi. Zachowanie elementów rozwijających akcję — narratywnych, redukcja — opisowych, statycznych.

IV. Akcja noweli jest objęta relacją narratora, zawsze zasygnalizowanego: w sposób pośredni lub bezpośredni.

Pozostałe elementy strukturalne są już tylko konsekwencją wyżej wymienionych: 1. Jednotorowość akcji (jednowątkowość), tzn. przedstawione treści są podporządkowane jednemu organizującemu je wydarzeniu. 2. Z rozwoju techniki nowelistycznej, liczącej się z konwencją gatunku, wynikła konieczność stosowania inwersji różnego typu: inwersji motywacji, przestawień następstwa czasu itd., umożliwiających wprowadzenie lub rozbudowanie elementów atrakcyjnych fabularnie. 3. Katastrofa bywa poprzedzana punktami zwrotnymi, wprowadzającymi zmianę sytuacji, a więc posuwającymi rozwój akcji. 4. Punktem szczytowym — wysuniętym najdalej w kierunku katastrofy, wznoszącym najwyżej napięcie oczekiwania — jest tzw. punkt kulminacyjny, poprzedzający katastrofę. 5. Punkty zwrotne, ukazujące nowe perspektywy ewentualnego rozwikłania akcji, pełnią rolę *anagnorisis* (łudzenia odbiorcy odmiennymi od przedstawionych w katastrofie, potencjalnymi rezultatami). 6. Pointa — tzw. szczyt dynamiczny utworu — wynika z katastrofy jako konkluzja. Jej celem jest wywołanie maksimum wzruszenia i zaskoczenia. W noweli klasycznej (niejako wzorcu gatunkowym) bywa ona umiejscowiona w sposób tzw. asymetryczny (czyli nieproporcjonalny do rozłożenia innych elementów struktury), na końcu utworu. P. Heyse nazwał to ogniwo struktury „zestrzeleniem sokoła" od rozstrzygającego fabularnie i ekspresywnie momentu noweli Boccaccia. E. A. Poe uważał pointę za punkt centralny i wyjściowy dla nowelistów. 7. Konsekwencją redukcji elementów statycznych, komentatorskich, dygresyjnych — a więc niedramatycznych — jest przestrzeganie zasady implikacji związków fabularnych, samoistnego związku przyczynowo-skutkowego jako relacji wynikania pomiędzy ogniwami akcji.

Termin nowela pojawił się po raz pierwszy we Włoszech w odniesieniu do (właśnie wówczas wyodrębnionego z opowiadania) gatunku literackiego (Renesans). Jego etymologia wiąże się z Kodekstem Justyniana, w którym jako termin prawniczy oznaczał pewne uzupełnienie ustawy, nową jej interpretację, nowość. W Polsce termin ten zastosowano po raz pierwszy w XIX w. Wcześniej dla oznaczenia gatunku nowelistycznego używano terminu rodzimego: nowina. Do rozwijającej się w odrębny typ narracji epickiej formy podawczej starożytnych biografii i historiografii większość ówczesnych historiografów zaczęła wprowadzać kompozycję dramatyczną dla podniesienia atrakcyjności przedstawionych (autentycznych czy fikcyjnych) wydarzeń. Tym sposobem zaczęto rozwijać drugi element pierwotnej anegdoty — tkwiący w niej potencjalnie (zob. **OPOWIADANIE**).

Z inicjatywą tej dramatyzacji historiografii wystąpili perypatetycy (Teofrast, Praksyfanes, następnie Duris, Fylach) dla wywołania wstrząsającego wrażenia, zgodnie z zaleceniem Arystotelesowskiej poetyki (wprowadzenie wzruszających perypetii uwieńczonych patetyczną katastrofą). Z tego też źródła pochodził triadyczny układ *Roczników* Tacyta. Taka kompozycja charakteryzuje historie Trogusa, Kurcjusza Rufusa, Józefa Flawiusza, Dionizosa z Halikarnasu. Zalecał ją również Cycero (w liście do Lukrecjusza). Podobnie też pisał Liwiusz. Ale już w V w. przed n.e. pojawiła się forma udramatyzowanej narracji w logografiach Herodota. Część z nich to jedynie parafrazy lub tłumaczenia starych nowel jońskich, składających się na tzw. „dekameron" nowel jońskich. Jedną ze znamionujących go cech jest klimat fantastyki (snów i przepowiedni), będący wytworem plebejskiego utopizmu jako prób mitologizacji

przeszłości. Tak podejmowana przez Herodota ludowa legenda jest wyrazem tendencji pisarza do przekazywania potomnym tradycji kulturowych. Ten typ motywacji (fantastycznej) w nowelach Herodota nie przeszkodził Erdmannsdörferowi — wbrew tradycyjnym kryteriom gatunkowym (nowela związana konwencją realizmu, romans natomiast konwencją fantastyki) — nazwać gatunek tworzony przez Herodota „nowelą grecką". Termin nazywający zbiór nowel Herodota „dekameronem" wskazuje w nim prototyp w pewien sposób zorganizowanego zbioru, nawiązujący układem do późniejszych *Metamorfoz* Apulejusza z Madaury. Układ ten nazwano „paciorkowym", a często niesłusznie utożsamiano z szufladkowym (*Schubladerromane, à tiroirs,* „opowieść wsuwkowa" — luźno skomponowana). Niesłusznie, ponieważ zasadą budowy szufladkowej jest wkomponowywanie jednego opowiadania w ramy drugiego — piętrowo, natomiast w kompozycji paciorkowej kolejne opowiadania są równolegle nanizane na linię opowiadania głównego. U Apulejusza spotyka się trzypiętrowy układ. Nie zawsze odpowiada temu wprowadzenie trzech kolejnych narratorów. Najbogatsze — wielopiętrowe wieńce — znane są w literaturze dalekiego Wschodu, jak i jej stylizacjach (por. nowele Dahlkego).

Te różnorodne rodzaje nowelistycznych zbiorów spowodowały rozliczne badania nad zagadnieniem wzajemnego stosunku genetycznego noweli i powieści. Stąd powstała teoria noweli jako ogniwa w procesie kształtowania gatunku powieściowego. Nowsze badania nad powieścią przeciwstawiły jej pogląd o genetycznym związku powieści z opowieścią średniowieczną. Heglowska koncepcja powieści wywiodła „[...] problematykę powieści [...] z historycznego przeciwieństwa antycznej epoki i nowych czasów", traktując ją jako mieszczańską kontynuację eposu. Na przełomie V i IV w. przed n.e. ukazały się słynne *Milezjaka* Arystydesa, uchodzącego, zdaniem niektórych badaczy, za twórcę „noweli literackiej". Jak wynika z przyjętego tutaj założenia, termin taki jest: albo tautologią — jeśli odrzucimy pojęcie noweli nieliterackiej, albo nie odpowiada on prawdzie dokumentów historycznoliterackich, stwierdzających wprowadzenie struktury nowelistycznej (dramatycznej) do form narratywnych już przez Herodota. Nieporozumienie to wyjaśnia ewentualność trzecia: dawne (odmienne) kryterium gatunkowe. Nowele Arystydesa są również oparte na starych jońskich anegdotach. W ujęciu Arystydesa osoba narratora wiąże szereg milezyjskich „krymina" (tzw. opowieści obrażających moralność) w ramach wyznaczonych ucztą. Nowele te stały się kopalnią wątków dla późniejszej twórczości. Przykładem znamiennym tej trawestacji wątków stała się (pochodząca wprawdzie już z II w. przed n.e.) opowieść *Amor i Psyche,* zawarta w *Przemianach, czyli cudach* Apulejusza. Wedle relacji ich autora były to „śliskie, młodojońskie nowele", pokrewne opowieściom milezyjskim, stanowiące dokument ówczesnych faktów społecznych. Kompozycja ramowa zbioru wyraża się wspólną wszystkim perypetiom osobą bohatera-narratora. Zawiązaniem konfliktu, a jednocześnie katastrofą, warunkującą rozwój wszystkich wydarzeń, jest perypetia — przemiana bohatera w osła i powrót do postaci ludzkiej. Taka budowa zbioru Arystydesa również przyczyniła się do postawienia problemu związku genetycznego noweli i powieści. Charakter epizodyczny i wzajemnie równoległy kolejnych perypetii posłużył jako jeszcze jeden argument dla hipotezy o gatunkowej pierwotności i niezależności noweli od kompozycji powieściowej. Potwierdzeniem jej stały się zarówno wcześniejsze perskie baśnie (*Z tysiąca i jednej nocy*), jak i późniejsze nowele Boccaccia w ramowej budowie *Dekameronu.* Wieńcowa jednak kompozycja *Metamorfoz* bardziej przypomina opowieści Szeherezady aniżeli układ nowel Boccaccia.

Inna hipoteza otwiera linię rozwojową gatunku nowelistycznego etymologią wyprowadzoną z innego gatunku: *fableau* (*fabliau*). Ten termin pikardyjski oznacza krótkie, drwiące opowiastki prozą lub wierszem, nieraz po prostu anegdoty, głoszone przez wędrownych truwerów. Dochowały się one w liczbie zaledwie ok. 150 sztuk, przeważnie anonimowo. Zaledwie kilka nazwisk autorskich udało się z nimi związać w badaniach nad ich pochodzeniem; wśród nich najgłośniejsze nazwisko Rutebeufa. Genezę *fabliau* kierunek badań orientalnych sprowadza do trzech (ewentualnych) źródeł: 1. wątków wschodnich baśni, 2. opowieści różnych narodów i 3. rodzimych, trubadurskich, satyrycznych powiastek. Bédier i Hazard rozstrzygają tezę o rodzimym pochodzeniu *fabliau* na podstawie gry słów i rysów obyczajowych, nie odrzucają jednak wpływu motywów wschodnich. Zawarte w tych utworach aluzje krytyczne do ówczesnego klasowego układu Francji służą jako materiał argumentacyjny. Prototyp francuskiego Amfitriona: *Aulularia de Vitalis* l'Alda de Guillaume de Blois (w języku łacińskim) to właśnie *fabliau*. Przykładem wierszowanego *fabliau* są *Les Trois aveugles de Compiègne* (anonimowe), natomiast przykładem prozatorskiego *fabliau* — *Les Cents nouvelles nouvelles* czy *Quinze joies de mariage* znanego twórcy *fabliau*, dworzanina Filipa burgundzkiego — Antoine de la Salle, szczycącego się zapożyczeniem budowy ramowej z *Dekameronu*. Tematyka tego gatunku zajmuje się życiem rodzinnym prowincjonalnej szlachty. Uprawiana w nim satyra ośmiela się atakować kler niższy, nie sięga nigdy osoby papieża, króla czy nawet księcia.

Francuskie *fabliaux* odegrały rolę płodnych sugestii dla twórczości pisarzy włoskich z XIV w. Analogicznym, choć niezależnym etymologicznie dokumentem tego gatunku, charakteryzującym epokę renesansowego przełomu, były na terenie Anglii (XIV w.) *Canterbury Tales* Geoffreya Chaucera, słynne opowieści kanterberyjskie, dla których ramy tworzy spotkanie pielgrzymów w Southwark i wśród których między romansami i innymi utworami spotykamy *fabliaux*. I w nich nie brak aluzji do ówczesnych wydarzeń (z czasów działalności Johna Balla — wzmianka o buncie pod egidą Wata Tylera). W tej angielskiej wersji *fabliau* zachował się zbiór obyczajowych migawek i doskonałych portretów, nie naruszających jednak nowelistycznej dynamiki akcji.

Najwcześniejsze zbiory nowel włoskich to *Cento novelle antiche*, *Conti di antichi cavalieri*, oparte na wątkach biblijnych lub starożytnych. Postać dojrzałą, klasyczną osiągnęła nowela w epoce włoskiego Renesansu w nowelistyce Boccaccia, stanowiącej wykwit mieszczańskiej kultury. Znamienny jest w niej ładunek satyry, skierowanej przeciwko obłudzie i amoralności kleru oraz niektórych klas społecznych. W zastosowanej kompozycji ramowej ma miejsce prezentacja kolejnego narratora każdej kolejnej opowieści. Nowele osnute wokół wydarzeń otaczającego świata, a jednocześnie ukazujące poza warstwą fabularną mechanizm przeżyć psychicznych stanowią *novum* w stosunku do *fabliaux*. Występująca niekiedy fantastyka o charakterze konwencjonalnym służy charakterystyce kultury i obyczajów średniowiecza, jest zatem funkcjonalnie podporządkowana motywacji realistycznej, czyniąc i od tej strony zadość tradycyjnym kryteriom gatunku. Poszczególne nowele zindywidualizowane są nie tylko fabularnie, ale i strukturalnie (np. różnorodne wykorzystanie elementów dynamizujących).

Pierwsze nowele francuskie (już nie *fabliaux*) pisze Małgorzata z Nawarry. Jej *Heptameron* noszący tytuł *Histoires des amants fortuners* powstał jako refleks pierwszego francuskiego przekładu *Dekameronu*. Przedmiot satyry jest analogiczny jak w *Dekameronie*. Nowością są relacje obyczajowe z życia rzemieślników i chłopów. Brak jednak

tym nowelom dowcipu pointy. Drugim ówczesnym nowelistą francuskim jest Nicolas de Troyes, autor *Le Grand parangon de nouvelles honestes et delectables,* czerpiący z tematyki nowel Boccaccia, z facecji Poggia, z *Apologues* Laurent-Valla.

Spośród licznych włoskich nowelistów inspirujących nowelistykę europejską (Bandello Grazzini, Giraldi Strapparola, Firenzuola) ciętością satyry urastającej w inwektywę prześcignął wszystkich, nawet Boccaccia, Massuccio z Salerno. Atrakcyjnej tematyki dostarczało obfitujące w niezwykłe wydarzenia życie ówczesnych miast włoskich. Tak właśnie powstał zbiór anegdot w *Liber facetiarum* Poggia Bracciollini, czerpiący materiał z życia watykańskiego klubu *buggia.* Rozwój nauki i techniki zrodził krytycyzm w widzeniu świata, a niezależność materialna od potęgi patronatów sztuki stworzyła podłoże noweli satyrycznej Sachettiego, następcy Boccaccia, Bandella i in. Nowele te jednak wskazują na degenerację formy gatunkowej (rozwlekłość, zatarty schemat dramatyczny) w kierunku opowiadania. To wiek XVI—XVII. Nawrót elementów legendarno-baśniowych rysuje się w opartych na motywach ludowych *Piacevoli notti* Gianfrancesca Strapparoli, jak i w głośnych *Lo Cunto degli Cunti* Gianbattisty Basilego. Schyłek Odrodzenia jest i finałem rozkwitu nowelistyki włoskiej. Coraz częstsze *ragionamenti* rozsadzają nowelistyczne ramy. Od czasów Boccaccia po koniec XVIII w. — według relacji Gamby — pisało jeszcze 250 nowelistów. Wśród nich wybiły się nazwiska Erizza, Sagreda Loredano, braci Carlo, Gaspara Gozzi.

Pod silnymi sugestiami włoskiej nowelistyki Renesansu znaleźli się pisarze hiszpańscy, np. Juan Timoneda (w którym Ticknor upatruje twórcę noweli hiszpańskiej) czy Juan Manuel (*El Conde Lucanor*), sięgający po tradycje średniowiecza zawarte w realistycznych *fabliaux.* W 1590 r. w Toledo ukazuje się przekład *Hekatonimitów* (1000 nowel) ferrarczyka Giraldiego Cinthio. Z obu źródeł korzystał twórca hiszpańskiej nowelistyki Cervantes w tzw. *novela corta,* jakkolwiek w późniejszej fazie swej twórczości korzystał wyłącznie z materiałów rodzimych. Większość hiszpańskich nowelistów kontynuuje jego wzory (Suarez de Figueroas, Salas Barbadillo, Linan y Verdugo itp., w końcu sam Lope de Vega). Specyfika strukturalna tej nowelistyki przejawia się w bogactwie szczegółów, nagromadzeniu punktów zwrotnych i konstrukcji punktu kulminacyjnego, uprzedzającego w pewnej mierze katastrofę w rozładowywaniu napięcia. Efektem tego jest rozluźnienie struktury dramatycznej. Rozbudowanie środków charakterystyki tła i pikareskowych postaci w tzw. nowelach szelmowskich ustawia tę odmianę noweli na pograniczu opowiadania (*Opowieść o Trubarcie, Rinconete y Cortadillo, Gitanilla* itd.).

Późniejszy bujny rozkwit formy nowelistycznej, której szczyt żywotności przypada na okres pozytywizmu i realizmu, z punktu widzenia tematycznego kryterium odmian przedstawia się w rozwoju historycznym następująco: decydujący wpływ na nowelistykę europejską XIX i XX w. wywarł twórca noweli amerykańskiej E. A. Poe; z jego inspiracji wyrosła nowela fantastyczno-kryminalna (*Morderstwo przy rue Morgue, Zagłada domu Usherów, Maska czerwonego moru*), wcielona w germańską „nowelę losu" (P. Heyse *Wesele na Capri, Andrzej Ingram, Nino i Naso, Hafciarka z Treviso*) czy sensacyjno-fatalistyczną: Puszkina *Dama pikowa* i Mériméego *Wenus z Ile,* sensacyjno-fantastyczną nowelę Czechowa *Wij.*

Jej kontynuacją w wieku XX jest sensacyjna nowelistyka S. Zweiga (*24 godziny z życia kobiety, Amok*), ekspresjonistyczno-fantastyczna Maurois *Hôtel Palás Thanathós,* Wymarka *Małpia łapka* czy Grabińskiego *Niesamowite opowieści,* w końcu nowelistyka kryminalno-detektywistyczna Conan-Doyle'a, Chestertona, a nawet niektóre kryminalno-

psychologiczne nowele Gombrowicza (*Zbrodnia z premedytacją*). Drugi cykl tematyczny podejmujący problematykę psychologiczną rozwija również problematykę społeczną. W pewnej mierze nawiązuje on także do sensacyjnego klimatu Poego (*Studnia i wahadło*), ale już w konwencji realizmu: Villiers de l'Isle-Adam (*Tortura nadziei*), Mérimée (*Matheo Falcone*) czy R. Bracco (*Zbrodnia mężczyzn*), Amalio Guglielminetti (*Małżonkowie godni zazdrości*), L. Tonelli (*Sen i przebudzenie Rosetty*), wreszcie L. Pirandello (*Obowiązek lekarza, Czerwona książeczka*), L. Tołstoj (*Sonata Kreutzerowska*), Gogol (*Płaszcz*), Korolenko, Czechow (*Listonosz*), Prus (*Kamizelka, Katarynka*), Konopnicka (*Nasza szkapa, Dym*), Sienkiewicz (*Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela, Latarnik*), Mérimée (*Wzięcie reduty*), Maupassant (*Baryłeczka, Panna Fifi*), Perzyński, Chojnowski (*Barowska*), Żukrowski, Moravia, Böll (*Śmierć Lohengrina*). Nowelistyka ta sięga aż po relacje okupacyjno-wojenne (z okresu II wojny światowej) utrwalone w odrębnej odmianie: noweli-reportażu, stanowiącym (wg S. Skwarczyńskiej) suchy zapis faktu w *Opowiadaniach* Borowskiego, które graniczą z odrębnym znów (zdaniem S. Skwarczyńskiej) gatunkiem (z pogranicza: noweli, opowiadania, reportażu i obrazka z lat okupacji): *Medalionami* Nałkowskiej.

Z punktu widzenia rozwoju struktury nowelistycznej wypada zanotować następujące tendencje i fakty: 1. Rozbudowa i falowanie linii dramatycznego napięcia (Heyse, Maurois, Poe i in.). 2. Operowanie inwersją chronologii czasu (Poe, Chesterton, Dürrenmatt). 3. Różnorodność układów i rozwój funkcji form podawczych (Gogol *Suka*, Paustowski *Myśliwiec Gulia*, Faulkner *Black Music*, Iwaszkiewicz *Nowa miłość*, Mérimée, Mauriac, Molignard itp.). 4. Różnorodność postaw narratora i jego pozycji oraz wynikłe stąd układy relacji: kompozycje szufladkowe, paciorkowe; stosunek narratora do przedmiotu przedstawienia itd. (Chesterton, S. Zweig, Faulkner, Joyce itd.). 5. Tendencja ku spiętrzeniu pointy (Chesterton, Joyce, Mansfield, A. Zweig, Maurois, Dygat, Gołubiew, Borowski itd.). W opowiadaniach Borowskiego cała nowela ze swą wewnętrzną pointą stanowi odrębną pointę na tle dedykacji. 6. I wreszcie eksperyment analizy ujawnionej struktury nowelistycznej na konkretnym materiale fabularnym, tzw. nowela „autotematyczna", przekształcająca się w opowiadania (S. Zweig *Letnia nowela*, L. Koniński *Straszny czwartek w domu pastora*).

Wyliczone tu odmiany strukturalne są najczęściej wypadkową skrzyżowania określonej koncepcji filozoficznej i artystycznej (np. naturalizm, psychologizm, ekspresjonizm, egzystencjalizm, behawioryzm itd.) i korelującej z danym założeniem techniki narratywnej. Tak powstała np. dwuwątkowa nowela dekonstruująca się w opowiadanie, oparta o paralelizm losu dwu bohaterów (np. pozytywistyczna nowela *Doktor Piotr* Żeromskiego; Maupassanta *Na wsi*; naturalistyczna: los człowieka — los zwierzęcia w *Zającu* Dygasińskiego, *Na skalnym Wybrzeżu* Sygietyńskiego — nawiązujące do kreacji kiplingowskich). Zastosowanie ekspresjonistycznej symboliki dla wyrażenia przeżyć (np. z dzieciństwa) ukrytych w podświadomości stworzyło A. Zweiga *Padalec* (*Z opowieści dnia wczorajszego*). Kryminalna anegdota oparta o egzystencjalistyczną koncepcję, koncepcję bohatera, ujęta w konwencję behawioryzmu, ukształtowała *Mistral* Faulknera, odmianę noweli zwartą, opartą o klasyczne tradycje.

Z punktu widzenia lokalizacji różnych etapów rozwoju nowelistyki europejskiej i amerykańskiej dają się zauważyć następujące fakty: 1. Pojawienie się gatunku i ukształtowanie jego klasycznej postaci w Renesansie włoskim; 2. Następny etap jej rozwoju: nowela romantyczna — rozkwita przede wszystkim w Niemczech; 3. Rozwój noweli realistycznej wiąże się z dobą pozytywizmu i realizmu głównie w Polsce, Francji i Rosji; 4. Najpotężniejszy rozkwit struk-

turalny tego gatunku w XX w. promieniuje z krajów anglosaskich. Bogactwem odmian strukturalnych mieni się nowelistyka: A. angielska i B. amerykańska. A: R. L. Stevenson (*New Arabian Nights*), R. Kipling, O. Wilde (*Duch z Canterville*), K. Mansfield (*Garden Party*), J. Joyce (*Dublińczycy*), J. Galsworthy (*Nowelka sądowa*), Crane (*Szalupa*). B: E. A. Poe, M. Twain, Danelet, Wharton, Dean Howells, T. Dreiser, H. James, Powell Talmage (*Samotne serca*), Sherwood Anderson (*Trup w lesie*), Evalone Welt (*Skamieniały człowiek*), A. Maltz (*Popołudnie w dżungli*).

Bibliografia: Gamba, *Delle novelle italiane in prosa*, 1833; A. Montaiglon, G. Raymond, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 1872, 1890; K. Ewald, *Die deutsche Novelle im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Diss., Rostock 1907; R. Fürst, *Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jh.*, 1897; E. Walser, *Die Theorie des Witzes und der Novelle*, 1908; H. S. Canby, *The Short-Story in England*, 1909; H. H. Borcherdt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, t. I, 1926; O. Katann, *Ästh.-lit. Arbeiten*, 1910; G. Paris, *Mélanges de la littérature française du moyen âge*, 1912; R. M. Mitchel, *Heyse and His Predecessors in the Theory of the Novelle*, 1915; J. Bédier, P. Hasard, *Histoire de la littérature française illustr.*, 1923, t. 1: *Les contes*, p. 58, t. 2: *Les fabliaux, les conteurs du XV^e s.*; E. J. O'Brien, *The Advance of the American Short-Story*, 1928; B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story*, 1901; Fr. Newman, *The Short-Story's Mutations*, 1924; P. Merker, W. Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1926/28; H. Weisser, *Die deutsche Novelle im Mittelalter*, 1926; B. Bruch, *Novelle und Tragödie*, „Zeitschrift für Ästhetik", 22, 1928; A. Hirsch, *Der Gattungsbegriff der Novelle*, „Germ. Stud.", 64, 1928; M. Puccini, *Grundzüge der italienischen Novelle*, „Schweizer Rundschau", 21, 1928; *Wielka literatura powszechna*, red. S. Lam, t. 1, 2, cz. 1, Kraków 1930; W. Vark, *Die Form in der Novelle*, Diss., Jena 1930; I. Wortig, *Der Wendepunkt in der deutschen Novelle*, Diss., Frankfurt 1931; H. Pongs, *Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle*, 1932; E. A. Cross, *A Book of the Short-Story*, 1934; E. Kucharski, *Poetyka noweli*, [w:] *Księga referatów* pod red. L. Bernackiego, 1936, s. 312—920; J. T. Shipley ed., *Dictionary of World Literature*, London 1943; A. Mulot, *Deutsche Novelle und ihre Interpretation*, Deutscher Unterricht, 1951; H. Rosenfeld, *Deutsche Novelle als literarische Gattung*, „Germanisch-Romanische Monatsschr.", 33, 1951; W. Papst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, 1953; I. Jens, *Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle*, Diss., Tübingen 1954; B. v. Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, 1956; T. Sinko, *Zarys literatury greckiej*, t. 1: *Literatura hellenistyczna*, cz. 2: *Nowele i wymysły*, Warszawa 1959, s. 185; Y. A. Klausner, *The Evolution of the Hebrew Short-Story: A Survey*, zob. „Zag. Rodz. Lit.", 1960, 3, z. 1 (4), s. 17.

Teresa Cieślikowska

OPOWIADANIE: (fr. *récit, histoire, narration, exposition*; wł. *storia, narratione*; ros. *rasskaz*; ang. *tale, narrative story*; niem. *Erzählung* — narracja) nazwa używana w odniesieniu do trzech różnych zjawisk: 1. na równi z formą narracyjną, czyli jako określenie formy podawczej, właściwej wszelkiej twórczości epickiej; 2. dla określenia gatunku wytworzonego przez potrzeby kontaktów społecznych, tkwiącego bezpośrednio w życiu; 3. jako nazwa gatunku literackiego: opowiadanie literackie. Ponieważ zjawiska objęte nazwą opowiadanie we wszystkich trzech znaczeniach zachodzą na siebie, powstaje trudność ich

wyodrębnienia i klasyfikacji. W rezultacie nie wszyscy teoretycy literatury przyjmują odrębność opowiadania jako gatunku literackiego. Często kładą nacisk przede wszystkim na opowiadanie jako gatunek narracji praktycznej (np. R. Petsch).

Podstawowymi cechami charakterystycznymi opowiadania są: A. Silnie eksponowana osoba narratora, wiążąca się z tendencją do upodmiotowienia i ulirycznienia; B. Ciąg zdarzeniowy o charakterze luźnym, wyraża się skłonnością opowiadania do budowy dygresyjnej i epickiej rozlewności; C. Struktura epicka (nie dramatyczna, a więc oparta na następstwie zdarzeń, a nie na budowie konfliktowej); D. Ciążenie ku końcowi silnie zaakcentowanemu i silnie eksponującemu subiektywne stanowisko narratora. Początków opowiadania literackiego należy szukać w opowiadaniu żywym, wynikającym z bezpośrednich potrzeb życiowych. (Ten typ opowiadania jest nadal żywotny, niezależnie od krystalizacji gatunku literackiego opowiadania).

Ukształtowanie się struktury gatunku wiążemy z historycznym rozwojem literackiej narracji, wyrastającej z formy podawczej nieliterackiego przekazu słownego w kontaktach społecznych i z konieczności przekazania jakiejkolwiek treści zdarzeniowej. Tak dokumentuje się powszechne prawo powstawania gatunków literackich, według którego cel istnienia (określony adres społeczny) jest zarazem i przyczyną ich powstawania.

Wyznacznikami zjawiska opowiadania w znaczeniu drugim, podlegającymi modyfikacji, są: a) osoba opowiadacza; b) osoba odbiorcy, względnie charakter kręgu odbiorczego; c) sytuacja opowiadania (zmienne czasu, miejsca i warunków społecznych, cel opowiadania implikujący jego treść i konstrukcję, stosunek wiążący odbiorcę z narratorem: por. R. Petsch). Opowiadanie w tym znaczeniu nie tylko stoi u kolebki opowiadania literackiego, ale bywa i literacko eksploatowane w opowiadaniu literackim.

Rodowód kształujący ten typ struktury gatunkowej sięga rozwoju pierwotnej anegdoty myśliwskiej: zwięzłej relacji o przebiegu polowania, jak i anegdoty greckiej — przyjętej przez literaturę z podań ludowych i mitów (teogonia). *Anekdoton* — ἀνέκδοτον znaczy 'nie wydany, nie opublikowany, nie pisany, tajemny'. Anegdota w tym rozumieniu obejmuje inny zasięg treści aniżeli anegdota w rozumieniu współczesnym (bliższym terminowi określającemu gatunek literacki — anegdota). Z biegiem czasu anegdota przejmuje znaczenie wszelkiego luźnego opowiadania o silnie podkreślonym zwrocie sytuacyjnym, zaskakującym odbiorcę (zob. *nowela*). Anegdota pierwotna zawiera elementy: statyczne i dynamiczne. Rozwinięcie każdego z nich zależy od ujęcia narratora, referującego sprawozdawczo i opisowo jakieś fakty lub stan rzeczy, czy też przedstawiającego rozwój wydarzeń, wiodący do konfliktowego rozwikłania.

Opowiadanie literackie w formie pierwotnej nawiązywało do anegdoty w znaczeniu dawniejszym. Kontynuowało ono ten typ opowiadania praktycznego, dla którego znamienna jest relacja luźnego ciągu zdarzeniowego z pozycji eksponowanego narratora. Anegdota grecka rozwinęła się w głównych arteriach twórczości epickiej, a więc w chronologiach, wyodrębnionych z genealogii poetyckich (w tym wątki i epizody epopeiczne) przez Hekateusza z Miletu, i w biografiach historiograficznych.

Wzmożony rozwój prozy, która poczęła przejmować od poezji funkcje dydaktyczno-filozoficzne, wiąże się z faktem zdobycia papirusu. Pierwszym prozaikiem, a jednocześnie spadkobiercą Hezjoda (epos genealogiczno-dydaktyczne) jest Ferekides z Siros, a jego kontynuatorem — Herodot jako autor legend i opowiadań etnograficzno-historycznych (o charakterze gawędy ludowej), utrzymanych w parataksycznym stylu (tzw. grecka *legenda aurea*). Obok anegdoty autentycznej występuje, i to w roli zasadniczej, w tych logografiach anegdo-

ta fikcyjna. Z niej właśnie kształtują się późniejsze *prolalie* Lukiana (zwarte całości narracyjne), mające na celu wzniecenie zainteresowania słuchaczy, mnożące się w odrębne zbiory (np. *Florida* Apulejusza). Starożytną historiografię aż po Tukidydesa znamionuje beztroska o autentyzm informacji, a staranność o rozbudzenie zainteresowania odbiorcy (Plutarch) za pomocą efektów fantastyki, zawartych w odrębnych epizodach jako odrębnych ogniwach w rozwoju omawianego gatunku. Dopiero Tukidydes ogranicza się do faktografii, chociaż nie rezygnuje z typowej dla ówczesnych biografii formy podawczej, tzw. swarezji (*suasorii*) i kontrowersji (fikcyjne mowy sądowe i polityczne). Drugi element literackiej techniki tych biografii zrodzony z troski o odbiorcę: struktura dramatyczna, wprowadzona przez ówczesnych historiografów, obca jest Tukidydesowi, reprezentującemu zatem statyczną odmianę anegdoty, dbałemu głównie o wierność relacji. Pozwala to uznać jego historiografię za bezpośrednio właściwy rodowód literackiego opowiadania. Oba zatem praźródła epiki narracyjnej: historiograficzno-biograficzne i psychologiczno-dydaktyczne — w równej mierze dały kształt opowiadaniu jako odrębnemu gatunkowi literackiemu. Trzecie nader ważkie źródło nowożytnej prozy narracyjnej stanowią całostki narracyjne zawarte w kręgach *Starego Testamentu*, np. historia o Boozie i Rut.

Poprzez starożytną prozę historiozoficzną i biograficzno-dydaktyczną aż po średniowiecze konsoliduje się nadal ten typ narracji, mimo że ciągle jeszcze nie ukształtowała się odrębna poetyka gatunku literackiego. Ten stan rzeczy dotyczy jeszcze *contes pieux*, jak *Legenda aurea* Jakuba z Voraginy czy anonimowego *Le Chevalier au barisel*. Natomiast *Miracles rimés à la gloire de la Vierge*, określane wówczas terminem *récit merveilleux* ze względu na wyróżniający je element fantastyki, dziś zaklasyfikowalibyśmy ze względu na dramatyczną strukturę raczej do nowelistyki.

W bliższym czy dalszym pokrewieństwie z opowiadaniem w dotychczasowej fazie rozwoju pozostają następujące gatunki literackie, które zyskały odrębne nazwy: saga (*Saga o Gudrun, O Gislim wyjętym spod prawa* itp.), bylina (*Bylina o Sadce, Ilia Muromiec* itp.), gawęda (W. Pol *Mohort*, W. Syrokomla *Urodzony Jan Dęboróg*) i obrazek. W związku ze skłonnością opowiadania do dygresji, która pozwala na ukształtowanie charakterystyki człowieka, charaktery (Teofrast, Montaigne, Chamfort) i portrety, których zalążki wytworzyły się w ramach pojedynczego epizodu. Obok tego trzeba podkreślić związki pomiędzy opowiadaniem, jak byliny, z jednej strony, z drugiej — *vitae* i hagiograficzne legendy, gdzie tendencja do dygresji wyraża się klasyczną narracją epizodów.

Dalszy rozwój opowiadania literackiego zdaje się uderzać silnym eksponowaniem osoby narratora, a w konsekwencji swobodnym rodzajem pogawędki. Jej metoda kształtuje się w pamiętnikach i listach, a swoje pełne urzeczywistnienie w Polsce znajduje w odrębnym gatunku gawędy szlacheckiej prozą lub wierszem (I. Chodźko *Pamiętniki kwestarza*; W. Syrokomla *Szkolne czasy Jana Dęboroga*). Rygory gatunkowe poczynają się wyodrębniać z jednej strony przez przeciwstawienie się łatwiznie układu gawędy, z drugiej strony przez przeciwstawienie dramatycznej budowie konfliktowej w noweli (zob. *nowela*). W zakresie gatunków poetyckiej prozy silne analogie z najnowszą odmianą opowiadania literackiego rysują się w romantycznych poematach prozą (Goszczyński, Krasiński), w poetyckiej prozie Norwida (*Stygmat*, *Ad leones*), Gérarda de Nervala (*Sylwia*) dzięki walorom kojarzeniowym, aluzyjnym i dzięki ulirycznieniu.

W okresie utrwalania wyodrębniającej się formy gatunkowej opowiadania — zjawiska zachodzące równolegle do pojawienia się formy nowelistycznej w Europie wschodniej (zob. *nowela*) — pojawiają się nowe trudności w klasyfikacji

tych dwu odmian epickiej narracji. Z jednej strony rozwijająca się literacka postać opowiadania (Poe *Złoty żuk*, Turgieniew, L. Tołstoj *Opowiadania sewastopolskie*, Czechow, Daudet, Carco *Spotkania ze sobą*), z drugiej — towarzysząca rozkwitowi noweli różnorodność jej odmian, prowadzą do nader częstych odmian strukturalnych tak zachodzących na siebie, iż trudno je nieraz rozgraniczyć. Są to formy przejściowe: np. rozwlekłe, o zwolnionym tempie narracji, z przewagą statycznych form podawczych, czasem dwuwątkowe, ale oparte na konstrukcji dramatycznej: zawierające konflikt, katastrofę i pointę (np. niektóre opowiadania Poego; niektóre z opowiadań zawartych w *Lettres de mon moulin* Daudeta, Flauberta *Legenda o Julianie Szpitalniku*, *Gösta Berling* S. Lagerlöf, *Zając* Dygasińskiego, *Stary człowiek i morze* i *Artysta u siebie* Hemingwaya itp.). Wyrazem tych faktów bywa tak często stosowana wymienność terminów: nowela — opowiadanie w odniesieniu do tych przekształceń narracji.

Bogaty rozkwit opowiadania i pomnożenie jego odmian oraz pewne wyraziste granice między nowelą i opowiadaniem wnosi okres między I i II wojną światową wraz z bogactwem panujących prądów literackich. Ówczesna postać opowiadania to:

1. Już nie ciągi wydarzeń, ale ciągi analiz i refleksji przerywane epizodami; centralnym przedmiotem opowiadania staje się (nieraz) relacjonujący podmiot. Zachodzi tu odwrócenie sytuacji (w stosunku do opowiadań wcześniejszych): zdarzenia przerywają tok refleksji, pełniąc funkcję organizowania całości narratywnej — służąc jako preteksty dla wprowadzonego materiału refleksyjno-analitycznego (Baliński, Iłłakowiczówna, Iwaszkiewicz, A. Zweig, T. Mann, J. Joyce, Rilke *Ewald Tragy*, Carco *Spotkania ze sobą*, Sartre *Herostrates*).

2. Odmianę drugą tworzą opowiadania powstałe z rozbicia struktury nowelistycznej dla przeprowadzenia zabiegów analitycznych w toku fabuły (*Sny Marii Dunin* Irzykowskiego, *Straszny czwartek w domu pastora* Konińskiego, *Letnia nowela* S. Zweiga itp.; zob. *nowela*).

3. Trzecią odmianę stanowią opowiadania z doby II wojny światowej. Są to albo rozwlekłe reporterskie rejestry faktów, spostrzeżeń, wrażeń (Borowski, Iwanow *Piekło Treblinki*), albo zmetaforyzowane obrazy przeszłości, niemal poetycka transpozycja przeżyć wojenno-obozowych i emigracyjnych (Vercors, Pruszyński, A. Rudnicki, Dygat).

4. Odmiana czwarta — to jak gdyby nawiązanie do romantycznej prozy poetyckiej (np. Norwida), to w pewnym stopniu nieraz zrytmizowane narracje poetyckie, stanowiące pomost łączący z najnowszą techniką narracyjną (Andrzejewski, Faulkner, Beckett), to poetyckie anegdoty Alojsiusa Bertrand, miniatury Kafki, *Heretyk i s-ka* Appolinaire'a.

5. Piątą odmianę reprezentują narracje przedstawiające tok świadomości referującego podmiotu poza kategorią czasu, tzn. w zależności od punktu widzenia: albo teraźniejszość trwa wciąż, albo istnieje ciągły przepływ z przeszłości w przyszłość, co na jedno wychodzi, liczy się bowiem tylko ciągła zmiana, ruch w przyszłość (Beckett, Faulkner, Andrzejewski).

6. Na ostatnią odmianę składa się szereg form narracji (nie mieszczących się w przedstawionych wyżej grupach), opartych o różnorodne techniki twórcze. Są to refleksje oparte na materiale historyczno-kulturowym, a przedstawione przy pomocy różnych metod twórczych, różnych form podawczych, w różnych konwencjach motywacyjnych (France *Prokurator Judei*, Parnicki, Parandowski *Między lampą i świtem*, *Rozmowa z cieniem*, *Godzina śródziemnomorska*, Saroyan, Hemingway, Faulkner *Po tamtej stronie* itp.).

Bibliografia: E. A. Poe, *Hawthorne's Twice-Told Tales*, „Graham's Magazine", May 1842; K. Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*,

1910; H. Frank, *Deutsche Erzählkunst*, 1922; E. Hirth, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen, lyrischen Dichtung*, 1923; O. Walzel, *Objective Erzählgattung*, „Wortkunst", 1926; *Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung*, „Zeitschrift für Deutsche Kunde", 1929; M. F. Lawson, *Spannung in der Erzählung*, 1934; R. Petsch, *Zur Lehre von den ältesten Erzählformen*, „Dichtung und Volkstum", 35, 1934; E. R. Mirrielles, *The Story Writer*, 1939; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählformen*, 1942; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934; D. Brandenburg, *Kunst des Erzählens*, 1946; G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947; K. Hamburger, *Betrachtungen über den urepischen Stil*, „Trivium", VI, 1948; J. Wassermann, *Die Kunst des Erzählens*, 1948; G. Müller, *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft", 1950; E. Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, „Neue Rundschau", 64, 1953; R. Lidell, *Some Principles of Fiction*, London 1953; J. Pfeiffer, *Wege zur Erzählkunst*, 1953; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, 1954; W. Flemming, *Epik und Dramatik*, 1955; E. Lämmer, *Bauformen des Erzählens*, 1955; H. Eggers, *Symmetrie und Proportion des epischen Erzählens*, 1956; G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1959.

Teresa Cieślikowska

POVESTE: w rumuńskiej twórczości ludowej nazwa *poveste* (st.bułg. *poveste*) — opowieść, baśń, powiastka, bywa często synonimem nazwy *basm* — baśń, (cudowna) opowieść (zob. *basm*) i używa się jej także niekiedy dla oznaczenia rodzaju zwanego *snoavă* — (satyryczna) anegdota, (żartobliwa) powiastka (zob. *snoavă*). W literaturze pisanej nazwa *poveste* znalazła bardzo szerokie zastosowanie, gdyż oznacza tam nie tylko fantastyczne baśnie i cudowne opowieści, ale również wszelkiego rodzaju opowiadania, bajki, powiastki, poematy, a przede wszystkim nowele: *Poveste la 40 de mucenici...* (*Opowieść na dzień 40 męczenników*), Beograd 1699; Costache Stamati, *Povestea povestelor* (*Opowieść opowieści*), Iași 1843; Victor Eftimiu, *Poveștile focului* (*nuvele*), București 1915. Oryginalnym ujęciem tego rodzaju literackiego ugruntował swoją sławę Ion Creangă (1837—1890), który potrafił zespolić po mistrzowsku w swoich opowieściach żywioły fantastyczne z pełnymi realizmu obrazami i opisami. Ion Creangă przekształca motywy zaczerpnięte z folkloru na oryginalne dzieła sztuki, których akcja rozgrywa się podług dobrze obmyślanego planu. Są tam baśnie zwierzęce, w akcji których biorą często udział ludzie, baśnie o ludzkiej głupocie, opowieści fantastyczne i inne. W *Punguța cu doi bani* (*Sakiewka z dwoma banami*, 1875) cudowny kogut pokonuje różne przeszkody, aby odzyskać sakiewkę z dwoma banami i zanieść ją swemu Dziadowi. Motyw ten posiada cztery warianty w rumuńskim folklorze i jest znany w Polsce, na Półwyspie Bałkańskim, we Francji i w Afryce. *Povestea Porcului* (*Opowieść o wieprzu*), 1876, przedstawia Dziada i Babę, którzy nie mając dzieci postanowili adoptować pierwsze lepsze stworzenie spotkane dnia następnego o świcie. W ten sposób cudowny prosiak, w którym kryje się zaczarowany Făt-frumos, zostaje ich synem, aby poślubić w końcu królewnę. *Harap Alb* (*Biały Murzyn*), 1877, wspomagany przez cudownych towarzyszów i wdzięczne zwierzęta, dokonuje nadzwyczajnych czynów, celem zdobycia ręki księżniczki. *Povesta lui Stan Pățitul* (1877) jest opowiadaniem o pakcie zawartym przez chłopa z diabłem. W *Ivan Turbinca* (1878), będącym przeróbką motywu rosyjskiego, stary rosyjski żołnierz, opuściwszy wojsko z dwoma rublami w kieszeni, spotyka na drodze dwu żebraków (Pana Boga i św. Piotra), któ-

rym oddaje całe swoje mienie. Jednak Pan Bóg zwraca mu pieniądze, błogosławiąc jego torbę. Iwan podróżuje następnie po ziemi, piekle i raju, dokonując cudów swoją torbą. Opowieść *Prostia omenească* (*Głupota ludzka*), 1878, przedstawia najróżnorodniejsze objawy ludzkiej głupoty.

Dzięki Ionowi Creangă *poveste* stała się bardzo popularnym rodzajem w rumuńskiej literaturze: M. Eminescu, I. Slavici, Radu Rosetti, Ion Agârbiceanu, Ion Dragoslav, V. Eftimiu. Jej dalszym odpowiednikiem stała się *povestire* (*a povesti* — opowiadać ≤ *povesta* — opowiadanie, powiastka, bajka, nowela): Sarina Cassvan-Pas, *Povestiri de Andersen*, Bucureşti 1925, M. Sadoveanu, *Povestire alese din Maupassant*, Bucureşti 1922.

Bibliografia: A. Pann, *Culgere de poveşti şi anecdote*, Bucureşti 1854; I. G. Sbiera, *Poveşti popolare româneşti*, Cernăuţi 1886; E. Sevastos, *Poveşti*, Iaşi b. r.; D. Anghel, *Povestea celor necăjiţii*, Bucureşti b. r.; G. Coşbuc, *Povestea unei coroane de oţel*, Bucureşti 1899; A. Naum, *Povestea vulpei, Epopee eroi-comica*, Bucureşti 1903; I. Slavici, *Poveşti*, Bucureşti 1908; F. I. Becescu, *Poveste grozava, Poem alegoric*, Constanţa 1909; I. Agarbiceanu, *Povestea unei vieţi*, Roman, *Luceafărul*, XI (1912); I. Dragoslav, *Poveşti de Crăcium*, Bucureşti 1914; M. Eminescu, *Poveşti şi nuvele*, Bucureşti, Biblioteca Pentru Toţi; R. Rosetti, *Poveşti moldoveneşti*, Iaşi 1920; R. Rosetti, *Alte Poveşti Moldoveneşti*, Iaşi 1921; I. Gane, *Povestea Românului*, Sibiu 1925; I. Pas, *Povestea unei fete*, (Nuvelă), Bucureşti 1927; V. Demetrius, *Povestiri şi poveşti*, Bucureşti 1922; A. Macedoński, *Povestiri de calatorie, Literatorul*, t. I (1880), t. II (1882), t. III (1884); N. N. Beldiceanu, *Povestiri marunte*, Bucureşti 1909; M. Sadoveanu, *Povestiri de seara*, Bucureşti 1910; M. Sadoveanu, *Povestiri de petrecere şi de folos*, Valenii de munte 1911; M. Sadoveanu, *Povestiri din războiu*, Bucureşti 1916; M. Sadoveanu, *Povestiri pentru Moldoveni*, Chişinau 1920; V. Eftimiu, *Povestiri din Orient*, Bucureşti 1922; V. Eftimiu, *Povestiri alese*, Bucureşti 1922; I. Creangă, *Czarodziejskie opowieści* (*Povestiri*) z przedmową M. Jorgi przełożyła z rumuńskiego K. Mayzlówna, Warszawa 1933; J. Boutière, *La Vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris 1930; S. Łukasik, *Pologne et Roumanie*. Aux confins des deux peuples et des deux langues, Paris 1938; P. V. Haneş, *Poveşti din diferite ţinuturi romaneşti*, Bucureşti; Ch. Adamescu, *Istoria literaturii Romane*, Bucureşti, Biblioteca Pentru Toţi; N. Iorga, *Istoria literaturii Romaneşti*, t. I. Bucureşti 1925; B. Lazareanu, *Ion Creangă şi Basmul Rusesc*, 1949.

Stanisław Łukasik

SNOAVĂ: nazwą *snoavă* lub *znoavă* (= *iznoavă* — odnowienie, rzecz nowa ≤ st.bułg. изъ nova — od nowa, znowu) określa się w rumuńskiej literaturze krótkie nowele, satyryczne anegdoty, żartobliwe powiastki prozą, nazywane w niektórych stronach także i *poveşti* (zob. *poveste*). *Snoave*, nastawione satyrycznie do życia i oblekające w literacko-gawędziarską formę drobne wydarzenia, komiczne przygody i różne epizody życia obyczajowego nie zawsze zgodne ze zdrowym rozsądkiem, odbiegają daleko od dłuższych *poveşti* nie tylko rozmiarami i formą, ale również odmiennymi nastrojami i doborem innych motywów. Lekka, żywa i barwna treść tych utworów, opowiadanych podczas wieczornic lub po ułożeniu się do spania na piecu, na pryczy lub łóżku, ma nie tylko zaspokajać ciekawość słuchaczy, ale również budzić śmiech i wesołość. Niewymuszona forma opowiadania przemyca przy tym przepojoną humorem i komizmem satyrę, która chłoszcze stosunki rodzinne i społeczne: rozwiązłość i lenistwo kobiet, pijaństwo i brutalność chłopów, głupotę popów,

skąpstwo bogaczy itd. Pogodnie nastrojony chłop śmieje się w kułak z kobiet, które malują się, i z takich, które nie mogą żyć bez kłótni; lubi przy tym także opowiadać anegdoty o starych babach i czarownicach. Najwięcej złośliwych docinków pada tam pod adresem kobiet niechlujnych i lubiących zabawy.

Ostrze satyry kieruje się przede wszystkim w stronę obcych plemion i narodów. Najwięcej szturchańców dostaje się tam przewrotnemu i podstępnemu Cyganowi, który udaje często głupiego, ażeby móc najlepiej wykorzystać daną sytuację. Cygan, pędzący wśród marzeń i iluzji nierówny i niepewny tryb życia, jest najczęściej złodziejem pyszniącym się honorem, jest leniwym tchórzem chełpiącym się swoją odwagą. Jeden z najciekawszych motywów opowiada, jak to Cyganie zjedli cerkiew. „Myśleli, radzili, by wystawić sobie święty klasztor. Zbudować go z drzewa? Zbutwieje. Zbudować go z żelaza? Rdzą się pokryje. Zbudować go ze stali? Popęka. Zbudować go z muru? Spleśnieje. I zbudowali go z sera! Gdy wiatr nań zawieje, mało popłynie". I tak zbudowali Cyganie kościół. Jednak podczas jednej Wielkanocy pokłócili się z popem i sprawiwszy mu lanie, zjedli Cyganie swój kościół. Po Cyganach drůgie miejsce zajmują tam Żydzi, którym satyra wytyka tchórzostwo, spryt handlowy i dziwactwa religijne. Serbowie, Bułgarzy i siedmiogrodzcy Sasi są przedstawiani jako okazy tępoty i głupoty. Greków uważa się wszędzie za zdrajców i intrygantów. Niemcy wiodą prym w pijaństwie. Ze szczególną złośliwością traktują autorzy *snoave* napuszonych, dumnych i podszytych tchórzem Węgrów.

Bibliografia: A. Pann, *Culegere de poveşti şi anecdote*, Bucureşti 1854; A. Pann, *Poveşti şi anecdote*, Bucureşti 1854; P. Ispirescu, *Snoave sau poveşti populare*, Bucureşti 1873; P. Ispirescu, *Basme, snoave şi glume*, Craiova 1885; P. Ispirescu, *Snoave*, „Revista literară", 1885; T. Sperantia, *Anecdote populare*, Bucureşti 1889; T. Sperantia, *Anecdote populare*, Bucureşti 1892; T. Sperantia, *Tot anecdote populare*, Bucureşti 1893; G. Tautu, *Fabule, glume şi anecdote*, Iaşi 1873; S. F. Marian, *Satire poporane române*, Bucureşti 1893; D. Stancescu, *Snoave sau glume populare asupra ţiganilor, ovreilor, etc.*, Bucureşti 1892; I. C. Fundescu, *Anecdote, păcălituri, basme şi ghicitori*, Bucureşti b. r.; E. Sevastos, *Anecdote poporane*, Iaşi b. r.; V. Bilciurescu, *Snoave versificate*, Bucureşti, Biblioteca Pentru Toţi; V. Caraivan, *Snoave*, Bucureşti, Biblioteca Pentru Toţi; V. Caraivan, *La gura Sobei, poveşti şi snoave*, Bucureşti 1924; G. G. Tocilescu, *Materialuri Folkloristice*, t. I—II, Bucureşti 1900; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii Române*, Bucureşti, Biblioteca Pentru Toţi; N. Iorga, *Istoria literaturii Româneşti*, t. I, Editia a II-a, Bucureşti 1925.

Stanisław Łukasik

UPĀKHYĀNA zob. **ĀKHYĀNA**

SPROSTOWANIE: w haśle **BUKOLIKA** („Zagadnienia rodzajów literackich", t. III, z. 2 (5), s. 193—197) znalazły się dwie omyłki druku:

s. 197 szpalta prawa — przez podobne zakończenie dwu poz. bibliograficznych opuszczona została druga z nich, a pierwszej przypisano niewłaściwy numer w serii BN. Ma być: *„Sielanka grecka...*, Wrocław (1953), Bibl. Nar., S. II, nr 80; Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki* (wybór). Przeł. i opr. Z. Abramowiczówna, Wrocław (1953), Bibl. Nar., S. II, nr 83";

s. 197 szpalta lewa w. 3 od dołu — w tytule pracy Merkelbacha ma być Βουκολιασταί, a nie Βουκολιαστά.

Jerzy Łanowski, Wrocław

SPIS TREŚCI

ROZPRAWY

Str.

1. Johann Barta, Zur Theorie der lyrischen Dichtung 5
   W sprawie teorii poezji lirycznej. Streszczenie 28
2. Jan Trzynadlowski, Information Theory and Literary Genres 31
   Teoria informacji a gatunek literacki. Streszczenie 46
3. Elemér Hankiss, The Hamlet-Experience 49
   O przeżywaniu „Hamleta". Streszczenie 71
4. Czesław Hernas, Le „hejnał", chant matinal polonais 73
   Hejnał — polska pieśń poranna. Streszczenie 96
5. Silvian Iosifescu, Литературные жанры и виды 99
   Espèces et genres littéraires. Résumé 116
   Gatunki i rodzaje literackie. Streszczenie 117
6. Teresa Cieślikowska, Les Transformations des formes épiques brèves: nouvelle, récit 119
   Przemiany krótkich form epickich: nowela, opowiadanie. Streszczenie . . 142

DYSKUSJE

1. Stefania Skwarczyńska, O hejnale w związku z „Weselem" Wyspiańskiego 145
2. Czesław Hernas, Wyjaśnienie 147
3. Lech Budrecki, W związku z „Przemianami krótkich form epickich: nowela, opowiadanie" 148

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

Zdeněk Smejkal, Tschechische Verswissenschaft 1950—1959 (Teil II) 153

II. RECENZJE

1. Marvin T. Herrick, Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England. The University of Illinois Press, Urbana 1955, s. 332 (Wanda Lipiec) 188
2. W. Surwiłło, Żizń obraza, „Woprosy Litieratury", 1960, nr 10, s. 13—31 (Jan Trzynadlowski) 192
3. Juan Goytisolo, Problemas de la novela, ensayo, Barcelona 1959, Ed. Seix Barral, S. A., s. 141 (Stefania Ciesielska-Borkowska) 194
4. Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, Anton Schroll-Verlag, Wien 1952, 1906 S., 250 Phot. (Aleksandra Kosanowska) . . 201

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH"

Str.
Ākhyāna (Stanisław Michalski) 213
Ākhyāyikā (Stanisław Michalski) 214
Chantefable (Stanisław Łukasik) 214
Fabliau (Stanisław Łukasik) 217
Novas (Stanisław Łukasik) 222
Nowela (Teresa Cieślikowska) 222
Opowiadanie (Teresa Cieślikowska) 228
Poveste (Stanisław Łukasik) 232
Snoavă (Stanisław Łukasik) 233
Upākhyāna 234

PRACE WYDZIAŁU I

1. Ułaszyn H. Pochodzenie etniczne nazwy *Ukrainiec*
2. Bornstein B. Teoria absolutu
3. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. I, Nazwy miejscowości
4. Skwarczyńska S. Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich, t. I
5. Boleski A. Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848)
6. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. II, Nazwy terenowe
7. Kaczorowski S. O niektórych przekształcaniach podziału
8. Skwarczyński Z. Chłop i sprawa chłopska w romansie stanisławowskim
9. Schnayder G. De periegetarum Graecorum reliquiis
10. Ułaszyn H. Znaczenie nazw Wielkopolska i Małopolska
11. Ułaszyn H. Język złodziejski
12. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. I
13. Boleski A. Spośród słownictwa „Króla-Ducha"
14. Schnayder G. De itinerariis poematis Romanorum
15. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. II
16. Śmiech W. Rozwój historyczny polskich grup spółgłoskowych **śŕ*, **źŕ*, **ŝŕ*
17. Łopatyńska L. Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku
18. Kotarbiński T. Traktat o dobrej robocie
19. Smoczyński P. Przyswajanie przez dziecko podstaw systemu językowego
20. Wallis M. Dzieje zwierciadła
21. Stieber M. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. I
22. Ossowska M. Moralność mieszczańska
23. Boleski A. Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825—1849)
24. Kielski B. Struktura języków francuskiego i polskiego w świetle analizy porównawczej, cz. I
25. Bałutowa B. Dramat Bernarda Shaw
26. Budziszewska W. Żargon ochweśnicki
27. Czapczyński T. Tułacze lata Marii Konopnickiej
28. Kotarbiński T. Wykłady z dziejów logiki
29. Kawyn S. W kręgu kultu Mickiewicza
30. Czapczyński T. „Pan Balcer w Brazylii" jako poemat emigracyjny
31. Ostrowski W. Wczesna poezja Alfreda Tennysona
32. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. II
33. Narbutt O. O pierwszym polskim podręczniku logiki
34. Skwarczyński Z. W szkole sentymentalizmu („Tygodnik Wileński" z 1804 r.)
35. Kielski B. Słownik terminologii gramatycznej francuskiej i polskiej
36. Gerlecka R. Wczesna twórczość Władysława Orkana
37. Ułaszyn H. Praojczyzna Słowian
38. Stonert H. Definicje w naukach dedukcyjnych
39. Cyran W. Gwary polskie w okolicach Siedlec
40. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. III

Cena zł 40.—

Zagadnienia Rodzajów Literackich
półrocznik, tom I 1958

Les Problèmes des Genres Littéraires
revue semestrielle, vol. I 1958